قراءات في النص الليبي

مقالات

الجزء الثاني



رامز النويصري

مجلس الثقافة العام

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

قراءات في النص الليبي

إصدارات

مجلس الثقافة العام

الإشراف العام

أ . د . سليمان صالح الغويل

لجنة الإعداد والإشراف

ناصر الدعيسي

علي الفلاح

هليل البيجو

جابر نور سلطان

محمد عبد الله الترهوني

سالم أحمد الأوجلي

قراءاتٌ في النصِّ الليبي

مـقـالات

(الجزء الثاني)

رامز رمضان النويصري

النـاشـر

مجلـس الـثـقـافــة الــعــام

اســـم الكـتـاب　قراءات في النص الليبي　مقالات (الجزء الثاني)

اســـم المؤلـف　رامز رمضان النويصري

سـنـة الـنـشـــر　2008 م

رقـــم الإيـــداع　833 / 2008 م

الترقـيم الدولـي　1 - 756 - 38 - 9959 - 978

تصـميم الـغـلاف　علي العباني

لـوحـــة الـغـلاف　حسين ديهوم

التنفـيـذ الفـنـي　دار قباء الحديثة – القاهرة

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس – مجمع المؤتمرات – سرت

هاتف 002185468622　– بريد مصور 002185473161

فـرع طرابلس – عمارة الواحات – شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 – بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فـرع بنغـازي – الفويهات الغربية – الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 – 00218612241578

بريد مصور 00218612241576 – ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني – LCC2_2005 @Yahoo.ca

(حقوق الطبع والترجمة محفوظة)

الإهـــــداء

إليها ..

تجاوزنا الدرس منذ البداية

صرت أكثر قدرة على المناورة

أكثر قدرة على التجاوز

إلى زوجتي

مقدمة

اسمحوا لي أن أبدأ هذه المقدمة بتحية لمجلس الثقافة العام ، هيـــئة تـــرعى الثقافة وعاملين في خدمتها ، الذين تفضلوا بطباعة الجـــزء الأول من هذا الكتاب ، وتفضلوا مشكورين بقبولهم الجزء الثاني من هذه القراءات.

وسأكتفي هنا بالإجابة على سؤال مجموعة من الأصدقاء في سبب التسمية (قراءات في النص الليبي) ، دون المقدمات.

- لماذا : قراءات في النص الليبي؟.

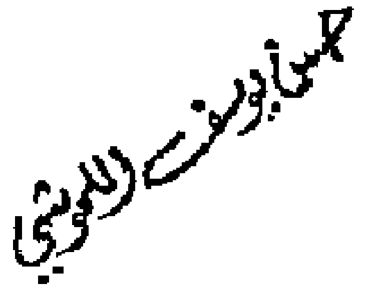
أجبت مباشرة : عد للكتاب واقرأ الإهداء. وقصدتها فعلاً فهـــذه القـــراءات هـــي محاولة للوفاء ببعض مما منحنيه أدباء وكتّاب ليبيا من عوالم دخلتها دون إذن ، أردت الباب لم أطرق دخلـــت مباشـــرة. وكانـــت الفاتحـــة الشاعر "علي الفزاني" في المجموعة الكاملة ، و(حكايات الشارع الغربي) للكاتب "خليفة حسين مصطفى" ، وكنت وجدتها في مكتبة منزل أحد الأصدقاء فاستعرتها لليلة ، ثم واظبت على اقتناء أكبر قدر من إنتاج أدباء وكتّاب ليبيا. لقد اكتشفت أن خلف الباب عوالم تحمل من الدهشة الكثـــير ، عوالـــم حولتني عن النتاج العربي لفترة تفرغت فيها

لقـــراءة ما أستطيعه من الأدب الليبي حتى تحولت غرفتي إلى ازدحام. ولن أصف هذه المحاولة بالوفاء ، بقدر ما هي محاولة لإدارة ما قرأت ، أو إعادة إنتاج القراءة في نصٍ مواز.

باختصـــار هي قراءات في النص ، تحاول الوقوف عند لحظاتـــه الخاصة. وفي هذا الجزء رأيت أن أقسم هذه القراءات إلى :

- قـــراءات فـــي التجربة : ويهتم هذا الجزء بقراءة التجارب الإبداعية.
- قراءات في الشعر والقصة والرواية : ويهتم هذا الجزء بقراءة مجموعة من المجموعات الشعرية والقصصية والرواية.
- قراءة في النصوص : هذا الجزء يهتم بقراءة مجموعة من النصوص الشعرية.

أترككم للقراءة



قراءات في التجربة

التّليسي والأسئلةُ المبكرة

لماذا تبهرنا كتابات الكوني؟

النّقد والنّقاد

مدخل لمسألة الشعرية الليبية

التّليسي.. والأسئلةُ المبكرة ❖

لا يخفى على أيٍ كان ، الجهد الذي اطّلع به الأستاذ "خليفة التليسي" في رحلة عطائه التي تميزت بالكثير من الإسهامات التي ظلت حتى هذا الوقت منهلاً للكثيرين ، ومناطق زخم فكري وإبداعي ، تعكس جدّية الطرح والسعي الدؤوب.. ومن خلال هذه الورقة نقدم لبعض الأسئلة المبكرة التي طرحها الأستاذ "التليسي" ، وهي مجموعة من الأفكار كان تناولها في مقالاته في فترة مبكرة ، كان الوعي الثقافي العام فيها في بداية تشكله ، وهذه الكتابات تعكس آراء أستاذنا الكبير ، وتقدم رؤيته التي ناقش بها المواضيع التي تناولها ، حيث نكتشف الجدية المقنعة ، والحياد الكبير في تناوله للمنتج الإبداعي ، وهذا بقدر ما يُدخلنا في أحكامه القاسية أحياناً ، يطرح لنا الموضوع كما هو ، أو كما ينبغي أن يكون بتجرد.

سؤال الشعر..

مَـــن مِنا لا يذكر هذا السؤال (هل لدينا شعراء؟)، والذي بحث بجد في ماهية النص الشعري المطروح في وقته آن ذاك ، لقـــد فجّر هذا السؤال أحد أهم قضايا الإبداع في بلادنا وفي فترة مـــبكرة ، ســـؤال الشـــعر وماهـــية هذا الشعر ، ورغم القسوة (الحقيقـــية) التي كتبت بها هذه المقالة وقتها[1] ، إلا إنها كانت بحـــق السؤال الباحث عن ماهيةٍ لهذا النتاج الإبداعي المطروح.. وهو وحتى إن اعتمد مقارنة النتاج المحلي بالنتاج العربي الأكثر تجـــربة ، ومطالبته بتمثّله واقتفائه ، بمعنى قراءة النص الشعري المحلي في تجربة موازية (وهي نقطة نختلف حولها)[2] ، لكننا نقـــف من خلال هذه المقالة على الوعي الحقيقي في التعامل مع الـــنص الشعري ، والبحث الحقيقي في ذات النص والتعويل عليه لخلـــق مـــناخٍ ثقافي قادر على العطاء.. ولعل انعطافه إلى الشعر الشـــعبي في مقالته وذوبانه فِي النسيج العام ، هو ما يقرب رؤيته فـــي ضـــرورة أن يمتلك الشعر الثقافة والتاريخ الكفيلين بتكوينه التكويـــن الصحيح ، بحيث لا يكون الشعر شعر مناسبات ومجرد نظم للكلمات.

عن الذاتية وسؤال الذات..

ومـــن القضايا التي طرحها أستاذنا ، موضوعة الذاتية في الإبـــداع وعلاقـــة ذات المـــبدع بـــالإبداع ، ومقالـــته (الذاتية والإبـــداع)[3] ، هي من أولى الكتابات على الصعيد المحلي التي تناولـــت هذه القضية ، وكان قد لمح في أحد فقرات مقالته (هل لدينا شعراء؟) لهذه الموضوعة وعلاقتها بالشعر ، وها هو يعود لهذه الذاتية في مقالة مفصلة.. يقول في هذا المقال : (... ونحن فـــي نهضتنا الناشئة نحتاج إلى أن نمارس جميع التجارب ، وأن نعـــبّر عنها سواء كانت ذاتية خالصة أو كانت منطلقة من نطاق الذاتية إلى النطاق العام ، ومن المؤسف أن تساهم أسباب مختلفة في قتل هذه الذاتية ، أي في خنق بذور الإبداع في نفوسنا...).

وفـــي قـــراءة موازيـــة لهذا المقال (الذي توقفت عنده كثيراً) ، تتكشف لنا من خلال أحد ارتكازاته ، أحد أهم قضايا الإبـــداع في وقتنا الحالي وأعني علاقة المبدع والمتلقي ، فبقدر الذاتـــية التـــي صار عليها الإبداع صار المتلقي بعيداً عن هذا الإبداع ، فنحن بالمتابعة يمكننا الوقوف على المرحلة التي كان فـــيها الشاعر صوتاً للجماهير ، ومن ثم كيف خلُصت الجماهير إلـــى كـــياناتها المستقلة ، فوجد الشاعر أو المبدع نفسه خارج

الحسابات ، فمارس هو أيضاً بناء كيانه المستقل ، الذي نأى به عن المتلقي لأنه لم يحاول أن يُسمعهُ صوته عندما كان الصوت هـــناك.. يقـــول الأســـتاذ "التليسي" : (... وأولها أننا لم نعوِّد القارئ حتى الآن بأن يصغي إلينا ونحن نتحدث إليه عن تجاربنا الخاصة ، وكثيراً ما وأدنا أفكارنا وخنقنا مشاعرنا وأحجمنا عن الكتابة عنها بالأسلوب المباشر خوفا أن يتهم الأديب منا بالتبجح والغرور أو أن ينشر غسيله على الناس...) ، وفي هذا المقال يلمّـــح لأكـــثر من نقطة في علاقة الذاتية بالإبداع ، ناحية منح الـــنص أكثر رحابة ، وأيضاً المتلقي أكثر فرصة للتلقي ، وهو أيضاً يلمح إلى الطوق الاجتماعي الذي يحياه المبدع والذي يحد مـــن انطلاقته للتعبير أكثر عن ذاته ، التي تتحول من مجرد أنا إلـــى جسر يعبر عليه المبدع إلى وجدان الآخر ، وكأن العلاقة هي بحثٌ في الإيجاد ، إيجاد الذات في النص ، سواء كانت هذه الذات ذات متلقية أم مبدعة.

سؤال التجربة الجديدة..

هـــنا يأخذنا السؤال إلى مقدمة (الحنين الظامئ)[4] أولى مجموعـــات الشـــاعر/علـــي الرقيعي (رحمه الله) ، وفي هذا الـــتقديم لا تـــتحول الكلمات والأسطر إلى احتفالية بهذا المولود البكر ، متعديةً إياه إلى بحث في النص الشعري.

فــي هــذا التقديم يتلمس الأستاذ "خليفة التليسي" مرجعية المشــرق العربــي فــي الإنتاج الشعري الليبي ، وأنه المصدر الثقافــي الأول ، والمحــرك الأهم في العملية الإبداعية ، لكنه أيضــاً يلمح إلى ضرورة التعويل على الشخصية المحلية حيث إنــه يــرى أن إبــداع هــؤلاء الشباب (... ، هو في حقيقته محاولات جبارة لخلق أدب ليبي ، ...).

وهــو فــي هذا الديوان يتلمس الكثير من الجوانب التي اســتطاعت أن تقدمهــا المدرسة الحديثة (كما تعامل معها من خــلال تقديم المجموعة) ، وقدرة الشعراء الشباب على الإبداع من خلالها ، واستطاع "الرقيعي" أن يقدِّم صورة واضحة لواقعه ولشخصيته ، وهو ما يفترضه الأستاذ "التليسي" كأول الخطوات لمنهجية مستقلة.

عن سؤال الحداثة..

إنــه الصراع بين القديم والجديد.. في هذه المقالة (كلام فــي الشــعر)[5] التــي نشــرت خــلال شهري يوليو/ ناصر وأغســطس/ هانيبال (أشد فصول الصيف حرارة) ، نكتشف الوعــي الحقيقــي في التعامل مع مسالة الحداثة ، حيث يبتدئها الأســتاذ "خلــيفة التليسي" بتلمس المنجزات الحديثة وأثرها في

الآخــر ، وتعلــق الآخر بهذه المنجزات وانحيازه التام لكل ما حديث ، وهو في ذات الاتجاه يسبر غور تدخل العلوم في مجمل العمليات الحياتية ، واتجاهه للتفسير.. يقول : (... ولا شك أن عصــرنا هــذا طغت فيه الآلة طغياناً جائراً ، وبسطت سلطتها على كل مناحي الحياة ، واستغلت مواهب الناس استغلالاً يخشى أثــره علــى صرح الحضارة ،... ، لقد أصبح الناس يقدرون الأشــياء تقديراً نفعياً ، فكل نافع جميل عندهم ،... ، ومن هنا انصــرف الناس عن الشعر لاستحالة الفائدة المادية منه...) ، ومــن ثــم يخــرج بهذا إلى الشعر ، معولاً عليه كقيمة تمتلك مقوماتهــا التــي تكفــل لهــا البقاء ، بحيث تتوازى مع الحياة وتــتعاطى معها ، لذا فإن الشعر ليس مجرد أوزان واستعارات وتشبيهات وألفاظ منمقة ، إنه استقطاع من هذه الحياة ، ومقدرة الشاعر على الانوجاد في نصه.

محاولة للخروج..

وحتى ونحن نبحث في الكثير من هذه الأسئلة ، فإن الكثير من الموضوعات الموازية تتفتح أمامنا ، ملقية بالضوء على البعد الــنقدي الذي اطّلع به الأستاذ "خليفة التليسي" والذي نفتقده ، لأننا بحق كنا كسبنا إرثاً نقدياً مميزاً لمسيرتنا الإبداعية في ليبيا.

وفي بحثنا هذا سنكون واقفين ونحن نستقرئ هذه الدلائل ، عند مجموعة من النقاط :

- كانت الرؤية النقدية محددة الاتجاه ، بحيث كانت تتجه للنص أو القضية الموضوع والاشتغال عليها مباشرة ، دون فصلها عن توابعها.
- التعامل في هذه الأسئلة (التي عرضنا بعضها) كان يتم بمستوى أدائي ثابت يتغير طبقاً للتغير العام ، حيث التعامل بذات المصطلحات دون تعارض ، وطرح الأفكار دون تشويش.
- وضوح القصد في البحث عن هوية للأدب الليبي ، أو ملامح تخدم الإبداع ، وتخرج به من دائرة التبعية للأستاذ الممثل في الشرق.
- التعويل على الشعر كقيمة تملك مقومات وقوفها دون الحاجة لأي عصا ارتكاز ، فالشعر ينهض من داخله ، لا من خارجه.
- الوعي الكبير بمعنى الحداثة ، وأنها ليست الصراع بين القديم والحديث ، وأنها منظومة يشتغل الجميع بها ، وأن التلقي تبعاً لهذه العملية يعتمد على قدر من التواطؤ بين المبدع والمتلقي.. وأن الحضور الحقيقي للمبدع هو حضوره في نصه.

الهوامش :

* ورقة مقدمة في احتفالية "التليسي" ، التي ينظمها مجلس تنمية الإبداع الثقافي- بنغازي.. 21-2002/12/22

1- نشرت مقالة (هل لدينا شعراء؟) بصحيفة (الليبي) ، بتاريخ : 6-13-20 /1952/10.

2- راجع مقالي المعنون (50 عاماً على سؤال الشعر) بصحيفة الجماهيرية ، العدد : : 3850. بتاريخ : 22-2002/11/23 ، حيث أعدت فيه قراءة مقالة الأستاذ/خليفة التليسي (هل لدينا شعراء؟).

3- نشرت مقالة (الذاتية والإبداع) بصحيفة (طرابلس الغرب) ، بتاريخ : 31 /1960/4.

4- علي الرقيعي. (الحنين الظامئ) مجموعة شعرية ، صدرت في العام 1957 .

5- نشر هذا المقال في صحيفة (طرابلس الغرب) ، بتاريخ : 7-1951/8.

مجلة المجال.. العدد :5 – السنة الثانية – شتاء 2005.

لماذا تبهرنا كتابات الكوني؟

(كل بيتٍ أقمناه خارج أنفسنا بهتان ، وكل أربابٍ عبدناهم خارج قلوبنا أزلام)

من رواية : بيت في الدنيا ، وبيت في الحنين

1. السؤالُ يطرح نفسه ، وأنت تتابع كتابات "إبراهيم الكوني" : لماذا تبهرنا؟.

لن تكون الصحراء جواباً شافياً ، كونها ميزت نصه ، حتى سمي لها أدباً وكتابةً ، كما البحر والمدينة في حَواريها وأزقتها ، وبيدين مجردتين لن نكتب شيئاً عن السماء.

سأجد الكثير ممن يؤيدون فكرة الصحراء تميزاً في كتابات "الكوني" ، لكن الصورة التي نعرفها للصحراء هي ذاتها ولم تتغير ، وأن زادتها تقلبات الطقس قسوة وغباراً ، فالرمال في حركة دائمة ، مخادعة نظرنا الساكن ، والشمس تستمتع بالشساعة فتتمطى كما طاب لها وتستعر.. ما الجميل في هذا السكون الأصفر؟ والبعيد الخادع اليلاعبك لعبة الملاحقة ، حتى يرميك في صدر بألف ألف نهد اسمه الرمل ، صادياً مشقق الشفتين والقلب.. وحتى وأنت تستجير بالجبال أو الصخور الناتئة فيها ، فأنت تهرب إلى نار الصخر ، وساكنيه البهم ، وعازفي مزامير الليل.

أيــن الأمـــان القادر على التسرب روعة[1] في نصوص "الكوني"؟ ، الأمان اليحوّل الصحراء معيناً لا تنضب حكاياته ، فتدب الحياة في الصفرة الموحشة ، وتسكن الألفة تلال الرمال ، وتغـــدو الأوديـــة احتفالاً صاخباً.. كيف تحولت الصحراء هذه الصورة المبهرة؟

2. أحــب الوقــوف أمــام النصوص ، حتى لحظة غفلةٍ مـــنها ، أتسّــرب فيها تحت الثياب ، متعلقاً بالحزام.. من هكذا مـــنطقة يكـــون الوقوف آكد على حقيقة التركيبة[2] التي وقفت تـــتأملها ، فـــي حجم الثياب إلى الحشو (الجسم) ، وكذا نسبة رســـم أبعـــاد الجسد (كأحد وحدات الإبهار) ، كما ستتكشف الحشـــوات (إن كانت) التي تظهر استقامة الكتفين ، وارتفاع الصـــدر ودقة الخصر ، فالجمال المتقصّى في الصورةِ أمامك ، في ستره مجموعة من الحشوات ، السهل تغييرها تبعاً للحال.

أقـــترب أكـــثر ، لأقول هي محاولة للتسرب تحت الثياب ، لتتـــبع منـــبع الإبهار ، دون حاجة للتعويل على ما ترسمه الثياب (فـــي هذا المقام ، اللغة هي الثوب الذي يظهر فيه النص كجسد قائم ، أما السرد فهو آلية انحدار الثوب وتصميمه) ، معيدين في تسربنا : لماذا تبهرنا كتابات "الكوني"؟.. هذا لن يمنعنا من التوقف

عند الثياب ، من باب قياس حدة الإبهار في سَترِ الجسد ، وتعمده آليته ، يقول "الكوني" في رواية (الفم) : (اختباء قرص الشمس وراء شــجرة الأثل مناورة!! ، اختباء قرص الشمس وراء الجبل منفى!!)(3).

3. هل يرصد "الكوني" حالة واقعة ، أم يؤسس؟!!

آثــرت أن أبــدأ مــن هذا السؤال ، طالما الأسئلة مفاتيح العــبور والظفــر بالنتائج.. ومبدأ السؤال هو فرضية أناقش فيها روايــة "الكوني" ، كنص سردي مكتفٍ ، ومنغلق في حدوده فيما يقدمــه مــن قيمة إبداعية (كأدب) ، إذ أفترض أن النص يعوّل علــى قيمة موازية تحدد اتجاه النص ومسيرته في إنتاج الكاتب ، هــذه القــيمة الموازية ، هي القيمة المفترض أنها سر التواصل والاتصــال كحالــة إبهار ، ويمكنني توصيفاً تسميتها بــ(القيمة الاجتماعــية) ، كبعد يتحقق فيه الكاتب ، في هدفين اثنين : أول يوغل فيه داخلياً ، وثانٍ يتقصى فيه ما يكون.

4. لا فــرق بيــن الثلج والصحراء ، كلاهما شاسعٌ سقفهُ السّــماء ، وكلاهمــا يلتهــب ، لكــن بطريقــته.. هكذا يتحول الصــحراوي إلى ثلجي ، يرتدي المعطف بدل الجلباب الواسع ، والطاقــية بــدل العمامة ، والشال بدل اللثام.. قد تكون المفردات مــترادفة/مــتقابلة ، لكــنها فـــي المــرحلة الثلجية أكثر التصاقاً

وسكوناً ، وهي خارقة في ثقلها وإلحاحها ، أما قدرتها فتقف عند الجسـد دون المحـيط.. بصـورة أخـرى يكـون الثلج صورة للسكون ، ككيان يتأكد في ثباته والتصاقه بمكانه.

فـي روايـة (الفـم) يقـول : (رأيـت أن أجعله ابناً للصـحراء ، حـتى لا يصير فلاحاً تستعبده الأرض) ، الفلاح تسـتعبده الأرض (تسـتغله لخدمتها) ، والصحراوي تلاعبه الأرض (تستغله لتسليتها). الحقيقة تقول إن كلاهما مستعبد ، فالفلاح يجدُّ لأجل العطاء ، والصحراوي يسعى لأجل الحرية ، والـتحقق النسبي للجد والسعي كافٍ لإشباع الحاجة المتقصّاة.. يمكـن قراءة هذا التركيب بشكلٍ مغاير ، فالفلاح يرى أمانة في التصـاقه بـالأرض ، كثابـت يتحقق فيه الوجود (الأمان من الضياع/التشتت) ، أما الصحراوي فيرى سياحته في الصحراء ملكاً وانطلاقاً ، يحقق فيه وجوده (الأمان من الثبات/ القيد).. مستوىً آخر نعيد فيه القراءة ، على دلالة المعرفة ، في تعويل الفـلاح علـى النظر تحقيقاً لمعرفته ، دون الصحراوي المعوّل على اللّمس[4].

وللوجـود الحقيقـي للاتصال بالأرض (المكان) ، في صـورة عـن صورة الفلاح ، صورة اختيارية (نفترضها في واقع حقيقتها) ، فإن الصحراوي لا يمكنه إلا أن يرحل ، قدماه

مــن تتحسسان الأرض ، لا اليد كما يضرب بها الفلاح ويشقها (خــالفَ الـناموسَ ومــزقَ جسدَ الأرضِ بالمحراث ، استبدلَ المهــريَ بالحمــارِ ، والســرجَ بالــبردعةِ ، والســيفَ بفأسِ الحقل) / رواية : الفم.

ويخــتار الصــحراوي الرحــيل ، فــيرحل وفقاً لشروط المكــان ، الواقــع تحــت شرطه / سلطته ، فيوغل في داخله ، بعــيداً ، وأكثر مما يجب ، الوقت أداة الساكن ، وهي أيضاً أداة الــرّاحل فــي المضــي أكثر ، حتى تتعرف القدمُ طعم الدرب ، وتآلفــه حــد التوحد. وكونها رحلة داخلية (شعورية / تمثل في تحققهــا الهدف الأول) ، فإنه أكثر انفتاحاً وحرية للمضي أكثر ، والحشــد ، الــذي يستدعي فيه الكاتب كل ما يعيه ، بنية إدراك الفعــل حقيقة ، في صورة الواقع بكل تفاصيله. وهو ملمحٌ يتأكد فــي الــنص الروائي للكاتب ، فالتفاصيل والوحدات الصغيرة لا تغيــب ، إنمــا قويــة الحضور ، بقدرة الكاتب على استدعائها واستثمار المساحة المعرفية المتوفرة ، وتفعيلها.

الصــحراوي الــرَّحال في طبعه ، الملازم أخطام الإبل ، لا يقنع للمكان ، مستفيداً من الزمن في دورة الحياة للمضي أكثر ، وإن أعــاد الــدرب ، فهــو يعرف أن الصحراء لا ثبات فيها ،

و"الكونـــي" يؤكـــد هذا الفعل في الذهاب في التوحش أكثر ، وهو يؤكد هذا الطبع باستشهاده بجزء من مقدمة "ابن خلدون" في الجزء الأول مـــن روايـــة (الســـحرة) ، فالترحال إضافة أنه استهلاكٌ للزمـــن ، فهو يحقق استهلاكاً موازيا هو المكان ، فلا ثبات لـــه. "الكونـــي" وهـــو يجمـــع فـــي الصحراوي الكاتب[5] ، يرى الزمن المســـتهلكَ في ثبات المكان رحلة ، رحلة يعود فيها إلى الداخل ، أكـــثر مـــن مجـــرد عودة للذكرى ، تتحول إلى حالة من النشوى والتصـــعّد ، يســـتدعي لها ما تحمله ذاكرته ، وما يتوافر لها من معـــارف تعيـــن علـــى رسم معالم الترحال بدقة ، والتأسيس لهذا الـــترحال ، فـــي التأســـيس للمجتمع الذي يعمل فيه ، فيكون هذا المجـــتمع رديف الترحال في موروثه الاجتماعي وطقسه الحياتي والعقـــائدي ، والذي عليه الإخلاص للصحراء التي منحته الوقت للمضي والحياة.

5. كان الإيغال داخلاً هو الهدف الأول ، أو المتحقق الأول فـــي فقـــد الـــترحال ، والاستعاضة عن الحضور ، في الحضور المعـــدّ/ المحضّـــر ، المحتشـــدةُ لـــــه كل المعارف وتمظهرات الصحراوي في بلاده البعيدة ، هو الإيغال الذي مكنه من الإمساك بأطـــراف الحكاية ، ومعرفة دروب سيرها وتصاعد أحداثها ، حد أن أوجـــد حكاياتـــه الخاصـــة ، بعدما عرف أن أبطالها يجوبون

الصـــحراء كـــل يوم ، وأن ما يمنحه لمفرداتهم من قداسة ، هي حقــيقة يعرفونها ، وتعرفها الصحراء. (اليوم لا يريد الفارس أن يعــبر الصحراء لحضور ميعاد تقيمه الحسان ، اليوم لا ينوي آكّا أن يــبلغ أقاصـــي الأرض استجابة لهوى السباق ، اليوم يفر من الخطر ، من القيد ، ... ، مهريه النبيل لا بد أن يقرأ النية ، ويقدر جســامة الخطر فاركض يا جملي ، فر ، طر ، اخرق الفضاء)/ رواية : السحرة–ج1.

توازيـــاً والــرحلة داخلياً ، التي ترتسم فيها معالم الرحلة أكمـــل مـــا يكــون ، وتتكون في صورة يسفح رملها الوجه ، وشمس تقيل ، كان لابد من فعلٍ يتقصى الحدث ، ويقيس أثره.

هذا الفعل يعمل فيه الكاتب على قياس درجات التواتر في نصه ، بنية تلمس حدود التواتر ومناغمته (توافقياً)[5] في ذائقة التلقي ، وهي مسحة تستفيد من الواقع في تمظهراته ، في إعادة إدارتـــه لمصلحة الحكاية ، هذه الإدارة يفسرها الفيض اللغوي المحســـوب في السرد القادر على إذابة الفروق ، وإعادة إنتاج المعارف والموروث ، فلا إسراف في الوصف ، ولا قبض في رصـــد الحركات والانفعالات ، توازن كفيل بتحويل النص إلى صورة تجزم بحقيقتها (الإنسان لا يستطيع أن يدعي البطولة ، ولا يســتطيع أن يعطي نفسه حق حمل الرسالة ، أو الفوز بلقب

"الإنســـان" إذا أصـــابه الوهـــن إلـــى الحد الذي يشفق فيه على نفسه)/ رواية : بيت في الدنيا ، وبيت في الحنين.

هـــذا القـــياس يعيد الكاتب إلى النقاط البعيدة ، مُوجداً بعداً زمنـــياً (تاريخـــياً) للحكايـــات ، وأيضـــاً معالم محدده وواعية لمســـيرته ، فيعمل بالبحث في الحضارات وما أنتجته وما أوجدته مـــن تراث ، هذا ما يُوجِدُ حالة الألفة مع روايات "الكوني" ، فلا يحس المتلقي بالغربة أو عدم المعرفة السابقة بشخوص الحكاية ، أو بالـــتراث الخـــاص أو المعتقد ، إنه في هذا الكم الروائي يجد وحدة تاريخية ، تحقق الأصل الواحد (تأصيلية) ، والعمق الذي تعـــود فـــيه كل الحكايات (البعد التاريخي) ، كما وتقدم صورة عن غنى التجربة.

6. ألمحـــت في البداية معللاً ، أن الإبهار تحققه (القيمة الاجتماعـــية) ، التي تحققت في هدفين اثنين : الإيغال المحقق لفعـــل الترحال ، والتقصي بتحقيق هذا الترحال. وبالتالي أوجد "الكونـــي" المجتمع الذي يتقصاه ، فرسم معالمه وحدد وجوهه ، وطرائق ترحاله ، أوجد مجتمعاً متكاملاً تاريخاً وحاضراً ، ومن بعد قعد ليرصد حكاياته ، ويعيد نشر أساطيره. موجداً نوعاً من التواطؤ المسبق بين المتلقي والرواية ، الذي تمت تهيئة الصورة أمامـــه ، فلـــم يعـــد ترهـــبه الصحراء ولا الرمال ، إنما صار

يســتأنس حــرارتها متســربة فــي رملها بين الأصابع ، كما وسينصت لعزيف الليل في ضوء القمر.

أخالف البعض ، وأختار أن أسمِّي هذه التجربة الإبداعية بالتأســيس بــدل الــدأب ، لأن التأسيس ينبع من إيمان مطلق بالقضية المعوِّل على تحديد معالم قاعدتها ، وهو جهد "الكوني" لرصــد كــل التفاصــيل الصــغيرة ، والحالات الخاصة ، إنه المجتمع الذي يعيد تكوينه ، في اعتبارنا ما تمثله الصحراء لــه من ذاكرة.

ولم تكن الصحراء لتكتسب هذا الألق والأمان ، لولا القيمة التــي يتلمســها القارئ في هذا المجتمع ، في حكاياته الصغيرة ، وأســاطيره التــي لــم يعمل "الكوني" على منح شخوصها قدرات خارقــة ، إنما استغل قدرة الإنسان في توجيهها للفعل في حدودها القصوى ، في الحدود التي يستطيعها المتلقي ذاته ، حتى استثماره لطاقات الجن كان استثماراً منطقياً ، فلم تحمل القصور ولم تحول الــتراب ذهباً ، إنما تحركت في نطاق من المعقولية التي تجعلهم أكثر قرباً ، نازعاً ما يحيط اختلاطهم بالإنسان من رهبة وخوف ، وإن كان فهو الموروث المتعلق بالمرجعية الثقافية لشخص النص.

هــذه القــيمة الاجتماعــية الراصدة تقدم صورة مغايرة للمفــترض ، المفــترض الممكــن من الحياة في ظل الظروف

الصـــحراوية القاســية ، هذه القيمة تظهر مجتمعاً أكثر تسامياً وتصـــالحاً مـــع ذاتـــه ، إنه مجتمع مؤمن بالقدر الذي يحياه ، ويـــتعايش معـــه بطمأنيـــنة ، هـــذا الإيمـــان يظهر في المعتقد المـــتوارث المتداول ، الذي يمثله الناموس كمنهج يحدد ويقوّم ، وتعـــد مخالفـــته خـــروجاً (لأن الناموس يقول في وصية من وصـــاياه ، إن الصـــحراء لا تستسلم إلا لعشاق الآفاق ، الذين لا يرون للمتاهة وجوداً ، لأنهم لا يحيون في الأرض ، ولكنهم يسكنون الفراغ المعلق بين الأرض والسماء)/ رواية/ بيت في الدنيا ، وبيت في الحنين.

"الكوني" يبعد عن شخوصه صفات القسوة ، ويحولهم إلى عشـــاق ، علـــى درجـــة من درجات الوجد ، الخلوة والتوحش مســـحتهم بمسحة جعلت منهم متصوفة بالفطرة ، يتأكد الإيمان فيهم بقوة.

7. لقد استطاع "إبراهيم الكوني" أن يحقق غايته ، استطاع أن يحوّل هذه (القيمة الاجتماعية) ، من درس اجتماعي عادي ممـــل ، إلى حالة إبهار وانتشاء ، قادها برفق وتمكن ، موجداً لغـــته الخاصـــة ، المحـــددة المتزنة ، البعيدة عن الإسراف في الوصـــف ، والتفصيل ، والشح في الرصد. إنما عمل "الكوني"

على تحديد الحدث ، ورسم صورته الخاصة بطريقة أقرب إلى أسلوب العصور الوسطى في الرسم ، التي تعتمد إظهار الواقع بصــورة مــتوازنة ، فتستفيد من طاقة الرسام والمنظر المعول علــيه ، وهو يضفي مسحة من القداسة بما يسرّبه من إيحاءات عقائديــة ، وفلســفية ، وهي تظهر بوضوح في تراكيب مغلقة يمكــن اســتقطاعها من جسد النص لأجل الإفادة من توجيهها ، وهي غاية الحكمة أو التجربة ، إذ يمكننا الوقوع على الكثير من هــذه الجمــل والأنظمة المغلقة. إن الكوني لا يعمل منطلقاً من حماسة مفرطة ، إنما حماسة عاقلة وخطط لها.

إن الكونــي وهــو يقــدِّم لنا الصحراء ، لا يقدم لنا بقعة جافــة ، إنمــا بقعة غنية ، بما يخلقه مجتمعها فيها من حياه ، فيــتحول عســفها إلــى قدر ، واستمرار ساكنيها وصبرهم إلى صلاة ، وهي لن تمحي دروبهم ، فآثارهم آكد لمعاودة الرحلة ، ولنعيد قراءة "الكوني" من جديد.

هوامش :

1- الـــروعة ، ليســـت مقياساً فنياً ، بقدر ما هو تعبير مجازي ، يقصد منه توقع صدى التلقي.

2- ربما يكون استخدام (التركيبة) منفراً ، لكن القصد منه تحقيق صورة المقابل كونه مجموعة من الوحدات ، التي تؤلف في اجتماعها جسداً قائماً ، هي في حقيقته تركيبة.

3- لن أكون مضطراً لذكر معلومات الاستشهاد أو بيانات النص المضمن ، فهي ترد -أي الاستشهادات ، والتضمينات- تلبية لحاجة الكشف ، لا الاستشهاد بنية التدليل.

4- قد يراها البعض بطريقة معاكسة.

5- الكاتـــب هنا ، يعمل على إعادة تدوير الحدث أو الرحلة لصالحه ، إنه يستأثر بالقص لمصلحته ، مسيطراً على أحداث وشخوص الحكاية/ حكايته.

6- التوافق/المناغمة ، تعبير فيزيائي يقصد به التناغم الحداث بين رنينين/موجتين أو اهتزازين.

صحيفة القدس العربي.. العدد : 5200.. بتاريخ : 2006/2/16

النّقد والنّقاد
قراءة في واقع الكتابة النقدية
في التجربة الإبداعية الليبية

1- منذ البداية أعترف بالمأزق الذي أضع فيه نفسي بدخول هذه الدائرة ، كونها غير محددة المعالم ، وملبدة الأجواء ، فلو اعتبرنا أن منتصف الخمسينيات من القرن الماضي هي بداية حالة استقرار المجتمع الليبي بعد رحلة طويلة من العذاب والشقاء[1] ، كان نتاجها صدور أول مجموعة قصصية (نفوس حائرة/ عبد القادر أبو هروس/ 1957) ، وأيضاً أولى مجموعات الشعر الحديث (الحنين الظامئ/ علي الرقيعي/ 1957) ، كما شهدت الخمسينيات أهم أسئلة النقد الليبي على صعيدي الشعر والقصة ، ونقصد بهما : سؤال الشعر (هل لدينا شعراء) للكاتب "خليفة التليسي" ، وسؤال القصة (قصتنا بنت حرام) للكاتب "كامل المقهور". قد أربك القارئ بسردي لهذه الحقائق ، ولكني وجدت نفسي أستدعيها للتدليل على أثر الاستقرار الذي لو اعتبرناه ، فإننا نستطيع القول بأنه حتى اللحظة لم يتبلور مشروع نقدي ليبي ، لا في شكل مشروع عام (طرح فكري/ تنظيري)

أو في مشروع خاص (ممارس حقيقي للعمل النقدي). والسؤال المنطقي الذي يفرض نفسه : لماذا؟ ، لنقف عند علامة الاستفهام دون حراك ، إذ الأهم هو الحصول على الإجابة لتخطي انحناءة علامة الاستفهام الداخلية. الإجابة الصعبة المفقودة حتى اللحظة ، التـــي في وجودها تتغير الكثير من الأشياء ، وربما أمكننا إعادة قـــراءة المنتج الإبداعي ، والإمساك بثيمات النص ، وإنتاج هذه الحقائق في متن مستقل قادر على كشف النص ومرجعياته.

2- في إجابته عن سؤال النقد الليبي ، يقولُ الكاتب "أحمد الفيتوري" : (... ، فالكثيرون يسِمون التجربة الإبداعية الليبية بعـــدم وجود شغل نقدي ، وإن كنت أرى أن هناك عملاً نقدياً ، إلا أنـــه مـــن الضـــمور ، بســـبب ما يخص التركيبة السياسية والاجتماعـــية التـــي تحاول تأكيد السائد ، وإقصاء أي محاولة لـــتقديم فكر نقدي مغاير)[2]. وفي ختام اللقاء يجيب عن سؤال الواقـــع النقدي الليبي ، يقول : (إبراهيم الكوني.. يلخص هذه العملـــية ، بشـــكل مؤيـــد ومدهش ومكثف)[3]. وهو يشير إلى تراجع النقد عن تناول كتابات الروائي الليبي "إبراهيم الكوني" ، إلا مـــن بعـــض الدراسات والبحوث الجامعية (أكاديمية) التي شهدتها السنوات الأخيرة[4].

لــن يكــون مــن السهل الإجابة على سؤال (لماذا؟) ، فالأمــر أكــثر من إجابتنا (لأن) ، إن الإجابة تعني بحثاً في العقلــية والتركيــبة الاجتماعــية الليبية ، وهو بحث مضنٍ لما يعــتريه مــن مصــاعب تمثلها العقلية والتركيبة ذاتها ، أي إن المشــكلة ذاتــية قــبل أن تكون مكتسبة ، وسأحاول في البداية مناقشــة جملــة مــن النقاط أراها مهمة في البحث عن جواب شــاف ، قــبل أن أعرض لبعض التجارب النقدية في عموم ما قدمت لا خصوصية طرحها.

3- ستكون الإجابة من خلال مناقشة بعض النقاط ، التي يأتي في أولها :

1- فقد التراكم المعرفي والثقافي.

ونعني بالتراكم المعرفي والثقافي ، كل ما يتعلق بالمعرفة والــثقافة العربية من إنتاجٍ وتداول ، إذ تثبت الحقائق أن العمق المعرفي والثقافي في ليبيا عمق ليس بالبعيد ، وأنه كان يخضع للواقــع المفروض على ليبيا[5] ، فكلما تكونت في ليبيا مظاهر للعمــران والنهضــة الثقافية تعرضت البلاد لما يعيدها لمرحلة الصفر.

ففــي اللحظــة التــي عرفــت فيه البلاد دخول المطابع وصـــدور الصحف بشكلٍ دوري (من هذه الصحف ، طرابلس غــرب/1866)[6] ، وصـــدور أول ديوان شعري ليبي (عظة النفس/ مصطفى بن زكري/1892) ، وتحقق في البلاد نوعٍ من الاســتقرار الاجتماعي والاقتصادي ، جاء الغزو الإيطالي ليقود كــل مــا كــان ويعود بالبلاد إلى النقطة الصفر ، بالتالي حرم المجــتمع مــن فرصــة النهضــة الثقافــية ، ليستمر هذا حتى خمســينيات القــرن الماضي ، وبالتالي كان لزاماً على الثقافة الليبيــية أن تعيد جمع نفسها من جديد. وما تبقى من هذا التراث العربي هو :

1- مجموعة الكتب المحفوظة في الخزانات ، وهي في الغالب خاصة ، وبالتالي تظل معرفة خاصة بفرد.

2- كتب التراث الديني ، وكانت تتداول في الزوايا والمدارس الدينية.

وهو تراث غير قادر على إنتاج معرفة عامة ، ما انعكس سلباً على المجتمع فتأكدت الثقافة الشعبية (الشعر الشعبي بشكلٍ خــاص) ، والــنقل الشــفهي (المرويات الشفهية) ، إذ حالَ الوضــع الــبائس للمواطن الليبي من نيل حقه في التعليم الذي

اقتصـــر علـــى أهـــل المـــدن الخاضعة للاحتلال (ليس بشكلٍ كبير) ، الأمر الذي أوجد فيما بعد فجوة بين المواطن المثقف/ المـــتعلم (الحائـــز على قسط من التعليم) والمواطن العادي ، ويمكنـــنا القول إن المثقف انعزل في مرحلة قادمة وأنه مارس ثقافته بمعزل عن المجتمع ، هذا الأثر استمر حتى لحظتنا هذه. ولعلنا نلمح هنا لسؤال "التليسي" الكبير (هل لدينا شعراء؟) إذ ألمح الأستاذ والكاتب "خليفة التليسي" لهذا الفقر الثقافي وأثره في الشـــعر الـــذي توقف عند أغراض المدح والرثاء والمناسبات ، حتى أنه أشار لفقر الطبيعة لغلبة الصحراء على المشهد ، وهو يصف المشهد الشعري في ليبيا بكل تجرد ووضوح حتى يصف من يمارسون الشعر بـــ(التشاعر) كونهم يتطفلون على الشعر دون مرجعـــية تؤهلهـــم امـــتلاك أدواتهـــم القادرة على تجاوز اللحظـــة ، والقبض على أثرها ، وكذا النمو الروحي والفلسفي لإعادة النظر في الحياة.

2- طبيعة التلميذ.

وهـــي نتـــيجة طبيعـــية لفقد المرجعية أو التراكم المعرفي القادر على رفد التجربة الشخصية ، لذا كان من الطبيعي البحث خارج الدائرة المحلية عن مثال يمكن الإفادة منه ، فكان المشرق (الأســـتاذ العظيم) ، الأستاذ القادر على إشباع رغبة المعرفة ،

وسد الثغرة المعرفية. ونعترف أن هذا الأستاذ قدَّم الكثير لتجربتنا الإبداعية في ليبيا.

ولقـد أثر هذا الشرق بشكل كبير في التجارب الإبداعية ، وكـذا الحـوار الثقافي الذي كان صدىً لما يناقش من قضايا في المشـرق ، ولقد رصد هذا الأثر أكثر من كاتب ، فها هو القاص والكاتب "كامل المقهور" يختصر القضية في عنوانه (قصتنا بنت حـرام) ، وعندما يشارك "التليسي" كتابة مقدمة ديوان (الحنين الظامـئ) للشاعر "علي الرقيعي" يقول : (ومع انعدام الماضي الثقافـي اللصـيق بالشـعب إذا استثنينا الأزجال الشعبية وبعض الأغانـي ، ومع افتقاد جماهيرنا الشعبية لمن يعبر عن انتفاضاتها ووعـيها النفسـي الجديد ، اتجه المتعلمون إلى الثقافات الشرقية التي ابتدأ ترد إليها بعد الاستقلال من مصر ولبنان بالذات...)[7] ، ويضـيف : (وكان لابد أن تتعثر الثقافة الجديدة وهي تستمد خطوطها العريضة مقلدة ثقافات وحركات لها ماض ، وكان لابد أن تتعـثر هـذه الـثقافة فتـنحرف أحياناً نتيجة استيراد مبادئ خاطئة ، أو مبادئ ومفاهيم لا تستقيم وواقعنا الحياتي...)[8]. كما ورصد هذا الأثر بشكلٍ مبكر الكاتب الراحل "سليمان كشلاف" في أكـثر مـن موضـوع ، فهو مثلاً يعلق على رواية (نافذة على المطـل الخلفـي) ، لكاتـبها "محمد سالم عجينة" –رحمه الله–

بقولـــه : (ســـيبرز لنا تأثير بدايات الرواية العربية في مصر ، علـــى "محمد سالم عجينة" ، متمثلة في (الأيام) الرواية/ السيرة الشخصـــية للأديب العظيم "طه حسين" ، وليتأكد لنا أكثر خسارتنا لمشروع روائي جيد كان لــــه أن يستمر ويتطور ، لولا أن وافاه الأجل)[9].

3- فردانية التجربة.

وربمـــا كما قلتها ذات مرة (طابع الفردانية في التجربة الليبـــية) ، وأقصد بها طابع الفردانية (من الفرد) الذي صبغ الـــتجربة ، حيـــث لـــم تعـــرف الـــتجربة الليبية أياً من أشكال الجماعات الأدبية أو الثقافية ، لا في شكل مجموعات أو مدارس ولا اتجاهـــات. هـــذا الطابع (صنو التجربة الليبية) هو نتاج طبيعـــي للتلمذة ، فأنت لن تستطيع أن تفرض على التلاميذ أن يكونـــوا نســـخة عن أستاذهم ، ولا أن يكون مستوى تلقيهم أو انتـــباههم واحـــداً ، وبالتالـــي : (ليس من الشرط أن يجمعهم مســـتوى إدراكٍ معيـــن (وهـــذا طبيعي) ، ولا اتجاه واحد.. فالتجاور لا يعني وحدة التلاميذ تحت مسمى الفصل أو التلاميذ لهذا الفصل ، فهذا الفصل مقسم إلى مقاعد يستقل بها التلاميذ ، باتجـــاههم إلى الأستاذ ذاته.. ولعلنا نلاحظ بوضوح طبع العمل

الفــردي في الثقافة والأدب في ليبيا ، بمعنى أن الأمر ينسحب علــى كــل مجــالات الإبــداع ، كلٌ مستقل بنفسه عن التوجه والاتحــاد.. فنرى من يعمل كمؤسسة ، ومن يعمل كموسوعة ، ومــن ، ومن.. هذا الطبع عطل الكثير من المشاريع التي نسمع عــنها ولا نــراها ، ونرى الجزء منها دون الاكتمال ، ونرى المؤسســات الثقافــية تقــف وتتعطل في أشخاص.. وهذا جزء الشخصــية الليبــية ، المتمــثلة فــي الــذات مــنفردة (ذاتها كشــخص) ، البعــيدة عــن قبول التوجه خارج نطاق وحدتها الصــغيرة أو مجــتمعها الكفــيل (القبيلة) ، الذي يتحول بهذه الذوات المنفردة ذاتاً منفردة)[10].

4- **الوضع الاجتماعي والسياسي.**

نظــراً لمــا عانــته البلاد من اضطهاد ، إذ بالقليل من الملاحظة ندرك أن ليبيا لم تعرف الاستقرار -كما أشرنا سابقاً- إلا من بداية الخمسينيات ، وهو استقرار عرفت فيه البلاد الكثير من الحركات الجماعية بحثاً عن الاستقرار والعيش الهانئ[11] ، لتأتــي ثورة الفاتح في 1969 محققة الاستقرار للبلاد ، وبحسبة ســريعة ندرك أن تاريخ ليبيا الحديث يتعدى نصف القرن قليلاً (بمعنى أن العمق التاريخي قريب) ، هذه الطبيعة التي تكونت

بهــا المدن أو المجتمعات المدنية أوجدت نوعاً من الانصراف عــن الآخــر (وهــو الانصراف بالذات (كفرد) لتوفير هذه المتطلــبات ، وتحقــيقها)[12]. بالتالي لم تنشئ في المجتمع ما يعــرف بثقافة الحوار ، والتي تعني التواطؤ الحادث بين طرفي الحــوار بحيــث يقبل كل طرف الآخر دون تجييرٍ للمواقف أو التعصـــب أو نــبذٍ لــرأي ، باختصار ما نعني به قبول الآخر كشــريك دون الاستقلال بالرأي والتعصب لـــه. فالعقلية الليبية لا تحــاور وتعمــل على تأكيد السائد ، وتستنكر كل ما عداه ، وهــي عقلية تحكم الحياة الليبية متسربة في كل مجالاته الحياتية والعملــية ، ويمكننا قراءة هذا الانحياز الأرضي في هذا التعبير المستخدم كثيراً في مجموعات العمل (ما تمس شي ، ما يطرأ شيء) ، والمعنى : (أنك ما لم تتدخل في سير العمل بشيء ، فلن يحدث طارئ أو شيء).

4- ولا يعنـــي هذا انتفاء النقد عن التجربة الإبداعية في ليبــيا ، بل العكس ، فثمة أكثر من جهد نقدي يشاد به ، لكن ما نعنــيه هــو الحضور الفعلي للنقد في التجربة الإبداعية ، النقد بصــفته اشــتغالاً يرافق الإبداع ويدعنه (لا يخدمه كما يصف الــبعض) ، إذ سيرقى النقد بالعمل الإبداعي ويرصد مفاتيحه ، ويقف على مناطقه الحارة ، سيكون النقد إبداعاً موازياً.

ذات أمسية شتائية ماطرة ، دار نقاش حول ما كتبته عن تجـــربة شعر المحكية ، إذ علّق الشاعر "محمد الدنقلي" أنه رغم الجهـــد الواضح والمميز لهذا البحث ، إلا أنه كان من الواجب البحـــث أكـــثر فـــي خصوصية التجربة الشعرية ، أو الدخول لـــتجربة شـــعر المحكـــية مـــن الخلف ، وجدت نفسي أعلّق : (لا تنســـى أســـتاذ "محمد" أنا لست بناقد ، وعادة ما أعنون ما أكتـــبه بـــــ(قـــراءة) ، أخذنـــا الحـــدث عن النقد ، فأعلّق : (ألا تلاحظـــون معي أن تجاربنا النقدية في ليبيا لم يكتبها نقاد متخصصون ، إنما كتبت من قبل ممارسين للنص الإبداعي).

وهـــذه حقـــيقة ، إذ يكشـــف تاريخ النقد في ليبيا (رغم قصره) ، أن الممارسة النقدية كانت لشعراء وقصاصين دخلوا هـــذا المجال ، أو مارسوا العمل على النصوص بعد أن وقعت فـــي نفوســـهم (نذكر : خليفة التليسي-شاعر/ كامل المقهور- قـــاص/ علـــي مصطفى المصراتي- قاص/ سليمان كشلاف- قـــاص/ خـــالد زغبية- شاعر/ مفتاح العماري- شاعر/ محمد الفقـــيه صالح- شاعر/ سالم العوكلي- شاعر/ أحمد الفيتوري- مسرح ، رواية/ منصور بوشناف- مسرح/ إدريس المسماري- شـــاعر/ حســـين نصـــيب المالكي- قاص/ زياد علي- قاص/ منصـــور العجالـــي- شـــاعر/ نـــادرة عويتي- قاصة/ حواء

القمــودي- شـــاعرة/ ســميرة البوزيدي- شاعرة/ وغيرهم) ونلاحــظ أن الغالبــية مــن الشــعراء ، هذه القراءات تميزت بالتالي :

1- خضـــوع هـــذه القـــراءات للذائقة الشخصية ، بمعنى أنها تتفاوت من متنٍ إلى آخر ، بالدرجة التي يقع فيها النص من نفـس القـــارئ/ المتلقـــي (ففـــي النهاية هي لحظة تلقي النص) ، هذا بالتالي يشير إلى :

أ- الانطباعية التي تمارس بها الكتابة.

ب-عمـــق الرصيد المعرفي للدخول للنص ، وأيضاً القادر على ترجمة الانطباع إلى وحدات لغوية راصدة.

2- الاتكـــاء على عناوين تجنيسية من قبيل (قراءة) للهروب مـــن مأزق الكتابة النقدية (المتخصصة) ، فالممارس لهذا العمل يدرك أنه لا يجيد العمل النقدي المحترف.

3- خلـــو هذه الكتابات من منهج نقدي يحكمها ، بمعنى أن هذه الكتابات تخضع لترتيب الممارس لا ضرورات المنهج ، لذا لم يكن من السهل أن يتم تبني منهج نقدي محدد ، إنما تحدد العمل لما تمكنه الحصيلة المعرفية للكاتب.

لكن نلاحظ أنه ثمة من انتصر فيه العمل النقدي على عمله الإبداعي ، فصار يعرف كناقد أكثر منه ممارساً للعمل الإبداعي ، فأخذ العمل النقدي الأستاذ "سليمان كشلاف" بعيداً عن القصة ، وكذا الأستاذ "أحمد الفيتوري" الذي تفرغ للنقد بعد تجربة مع الكتابة المسرحية والشعر. كما وكتبت في النقد بعض الأسماء التي لم تتميز أو لم تختص بكتابة جنس إبداعي معين ، وإن أبدعت في جنس ، ك :صادق النيهوم/ نجم الدين غالب الكيب/ أمين مازن/ د. الصيد أبو ديب/ نور الدين الماقني/ فوزي البشتي.

ولقد شهدت أواخر التسعينيات عملاً نقدياً مميزاً في مجموعة من الأسماء النقدية الممارسة للعمل النقدي بشكل محترف ، وهم مجموعة رأت في النقد نصاً موازياً للنص الإبداعي ، فقدمت هذه الأسماء مجموعة من الكتابات النقدية المهمة ، والتي تميزت :

أ- اعتماد هذه الكتابات على منهج نقدي محدد في تنظيره ، ولقد اعتمدت هذه الكتابات على التنظيرات الحديثة للنص.

ب- الانحياز للنص ، وهي غاية تخدم التنظير.

ج-العمل بشكل أكثر حرفية ، ناحية تفكيك وحدات النص ، والعمل على الأجزاء.

من هذه الأسماء نذكر : محمد المالكي/ محمد الترهوني/ عـــبد الحكيم المالكي.. وما يلاحظ على الكتابات النقدية الحديثة في ليبيا (نعني الألفية الجديدة) ، أنها كتابات لا تتعلق بالنص فقط ، إنما تناولت الكثير من الموضوعات الخارجة عن الإبداع فـــي محاولة منها لمناقشة الفكر ، والطروحات الفكرية للمجتمع والدولـــة ، وهـــنا نذكر كتابات الناقد "أحمد الفيتوري" ، والناقد الشاب "عز الدين اللواج".

ســـائل : لكن ما الذي دفع بهؤلاء لكتابة النقد ، وهو كما تقول ، يمارسون كتابة النص؟.

- أولـــى هـــذه الأسباب ، هي محاولة سد الفراغ الحادث في العمـــل الإبداعي ، وكون البعض كان على اطلاع بشكلٍ أو بآخـــر على ما قدِّم من جهود نقدية عربية وعالمية ، فإنهم في إعادة تمريرهم لقراءاتهم من خلال هذه المعارف ، كان أن تكونـــت مجموعة من الالتقاطات والأسئلة ، فلم يكن من سبب يمنع طرحها وتقديمها من باب الإجابة.

- ثانـــيها ، هـــو رغـــبة تحويـــل الشفاهي إلى موجود. فطابع المشـــافهة الـــذي يسود المناخ الثقافي في ليبيا المعتمد على التعليقات المصاحبة للمناشط الثقافية ، أو القراءات الخاصة ، كان يوجب أن تتحول هذه المحاورات إلى متن مكتوب.

وأستطيع الزعم أن ما نسبته 70% من شعراء ليبيا مارسوا العمل النقدي ، بينما ما نسبته 30% من كتاب السرديات مارسوا النقد. بل إن بعض الشعراء ممن مارس الكتابة النقدية كتب في القصة والرواية.

- أما ثالث هذه الأسباب –وآخرها زعماً– ، الطابع الشمولي في الثقافة العربية ، وهو طبع يعود للعصامية التي قامت عليها الثقافة العربية في رموزها الإبداعية ، وهو صنو التجربة في ليبيا ، فالمثقف الليبي نشأ عصامياً منفصلاً ، فكان من الطبيعي أن يحاول الإحاطة بكل ما حوله ، وأن يمارس ما يمكنه من أجناس إبداعية ، وأنماط تعبيرية أخرى ، فالتجربة الإبداعية الليبية تعرف الكثير ممن يكتب الشعر والقصة ، أو الشعر والرواية ، أو الشعر بشقيه الفصيح والعامي ، وإن نظرة عجلى للصفحات الثقافية في الصحف والمجلات الليبية تكشف نسبة مساهمة الكتاب في مادة هذه الملفات النثرية من : مقالة ، ونقد ، وتعليق ، وترجمت ، وغيرها ، في الملف الثقافي لصحيفة (الجماهيرية) مثلاً وصلت نسبة مساهمة الكتاب (من كتاب شعر وقصة) إلى 90% من مادة العدد ، يشكل الشعراء النسبة الأعلى.

5- السؤال المفترض الآن : هل استطاعت هذه الكتابات النقدية أن تقدم شيئاً؟

بكل راحة أقول : نعم.

وهنا أفترض أن يعلق السائل : إلى أي مدى؟

أجيب : بنسبة 100%.

أرى الاستغراب بادياً في وجه السائل : كيف؟

أجيب : قياساً لعمر التجربة والكم المنتج في هذه التجربة (بالنسبة للزمن) ، فإن ما قدَّم من نتاج قياساً لما قدمناه من ظروف يكون 100% ، العملية نسبية ، فالأسئلة النقدية طرحت منذ فترة طويلة ، فشاعر الوطن "أحمد رفيق المهدوي" يكتب في مجلة (ليبيا المصورة)[13] مقالة بعنوان (المتجبرنون/1937) ناقداً فيها أسلوب "جبران خليل جبران" في تلاميذه المحليين ، هذا المقال في رأيي حقق نجاحه في مستويين : أول/ كونه رصد تأثر مجموعة من الكتاب بأسلوب "جبران" ، وبالتالي توجه مباشرة إلى نقد هذه التجربة في مكوناتها (المكون المعرفي). ثان/ أنه قدَّم ما يمكن أن نسميه مقابلاً إبداعياً ، بأن طرح المدرسة الشرقية كبديل (يقصد شعراء مصر).

إن النـــتاج الـــنقدي المقدم ، سواء المطبوع في كتب ، أو المـــوزع فـــي الصحف والمجلات والدوريات ، يقدم متناً جيداً ، وقـــادراً علـــى تقديـــم صورة عامة وقريبة من التجربة الإبداعية الليبية. أسأل نفسي : لماذا قلت صورة عامة وقريبة؟ ، لماذا لم أقل مثلاً : صورة التجربة الإبداعية؟ الحقيقة التي تفرض نفسها أن هذا النتاج يشكو من بعض الإشكالات :

1- أولـــى هذه الإشكالات الانعزال والاستقلال/ فهذه الكتابات النقدية هي كتابات معزولة عن بعضها ومستقلة بما قدمت ، بمعـــنى أن هـــذه النصوص لم تخلق تراتبية فيما بينها ولم تستفد من بعضها ، أي أن مبدأ التواطؤ لم يجمع فيما بينها لخلق حوارٍ منتج.

فلـــو نظرنا مثلاً لما قدمه "مفتاح العماري" في كتابه (فعـــل القـــراءة والتأويل) ورصده للتجربة الشعرية في ليبـــيا ، لوجدنـــا يتقاطع وما قدمه "إدريس المسماري" في كـــتابه (حـــدود القراءة) ، وما قدمه "أحمد الفيتوري" في كـــتابه (قصيدة الجنود). تلتقي هذه الكتابات في رصدها للـــبدايات واللحظـــات الحرجة في مسيرة الشعرية الليبية ، وكـــذا تخلـــص لذات النتائج ، وكأن كلٍ منهم يسعى لكتابة ســـيرة الـــتجربة من وجهة نظره ، وإن كنت أرى أن هذه

التجربة لا تحتمل وجهات النظر الكثيرة.

2- ثانـــيها ، النظر من الخارج/ فهذه الكتابات حتى وهي تتبع مســيرة التجربة الإبداعية لم تعمل على النصوص ، بمعنى إنهـــا أقصـــت النص كشاهد ، مكتفية بحضوره كصوره ، بمعنى أن النص يطرح كصورة للمرحلة ، لا كشاهد يمكن استجوابه والغوص فيما يملكه من شهادة. واستخدمت مفردة الصورة ، كون النص النقدي لا يحاول استثارة الشاهد إنما يكتفي منه بما يقول فقط ، فلا يقف عند دقائقه أو تفصيلات القـــول إلا في مجرد التعليقات ، عند استخدام المفردات أو إعادة إنتاج الصور.

3- ومـــن الدراســـات الشعرية المهمة في هذا الصدد ، دراسة الكاتــب "خلـــيفة التليســـي" حول شاعر الوطن "أحمد رفيق المهـــدوي" الصـــادرة فـــي 1965 ، ويكاد يكون هذا العمل الوحيد الذي تناول شاعراً ليبيا بهذا القدر من الجهد والعمل ، فكأنـــنا نلمـــس قلة صبر ومثابرة الكتابات النقدية عن تقديم نماذج تحليلية لما قدمته من طرح.

4- الانطباعـــية/ وهـــي ثالث إشكالات الكتابات النقدية ، فهذه الكـــتابات تخضع لذائقة الناقد لا منهجه ، وبالتالي فإن هذه

الكـــتابات لا تخضع لأي منهج نقدي أو تنظيري (باستثناء الدراســـات الأكاديمـــية ، وبعض الجهود الحالية) ، فهي لا تـــتعامل مـــع النصـــوص بالقدر ذاته من الانحياز الذي يتطلبه العمل النقدي(14) ، إنما يظهر الانحياز بكل وضوح ، فـــي الانتقائية التي يتعامل بها الكاتب مع النتاج المطروح. وهذا يعيدنا لما قلته سابقاً من أن هؤلاء النقاد هم كتّاب نص غـــير متفرغيـــن للعمل النقدي ، بالتالي يقعون كمتلقين في مطب الإعجاب والانبهار بالنص.

5- مـــاذا بعد.. حتى لا يطول بنا حبل الكلام ، فنضيع. أفضّل التوقف هنا ، خالصاً : أن الجهد النقدي المقدم والموازي للـــتجربة الإبداعـــية فـــي ليبيا ، هو جهد نقدي مميز في مادته (كمتـــن) ، استطاع رغم كل شيء من الاقتراب من النص ، وأنـــه اســـتطاع رصد لحظات التجربة الإبداعية المهمة وكشف مناطق السخونة فيها ، وهو وإن عانى من قصور ، إنما قصور المحاولة ، التي تعقبها خطوات أكثر وأكثر ، وسيكون للغد رأي آخـــر ، خاصة وأن بعض الدراسات الأكاديمية(15) التي تتناول التجربة الإبداعية في ليبيا صدرت في السنتين الأخيرتين ، وهي تساهم بقوة في رفد التجربة.

وأجـــد نفســـي أختم بهذا المقطع للشاعر الليبي "عاشور الطويبي" :

فالسماء مكتنِزة بالنجوم..

بعضها مُبهِر.. بعضها باهت..

وبعضها كما يجب أن يكون..

أقف مُتكِئاً على حافة الشرفة

أرقب المشهد العظيم

....

أحاول أن أفهم..

لكن هذا لا يتأتى في اتكاءةٍ واحدة

هوامش :

1- دخل الإيطاليون إلى ليبيا في أكتوبر-1911 ، واستمروا بها حتى هزيمتهم في الحــرب العالمية الثانية ، إذ خضعت البلاد للبريطانيين. ولا ننسى ما تعرضت لـــه البلاد من قبل تحت الحكم العثماني.

2- (إبراهــيم الكونـــي يلخــص العملــية النقدية في ليبيا/ حوار مع الناقد "أحمد الفيــتوري"/ حاوره : رامز النويصري) صحيفة الجماهيرية -العدد :4123- التاريخ : 9-2003/10/10.

3- المصدر السابق.

4- نشـــير إلى أن بعض هذه الدراسات فاز بفرصة النشر ، أما الأكثر فظل حبيس المكتبات الجامعية رغم توصيات النشر التي تلحق إجازات هذه البحوث.

5- نعني بليبيا الكيان والإقليم المحدد جغرافياً بالحدود والمظاهر الطوبوغرافية.

6- أمـــا أولى الصحف الخاصة فهي (الترقي) لصاحبها "محمد البوصيري" سنة 1897.

7- علـــي الرقيعي (الحنين الظامئ) ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان-طرابلس/1979/ ص : 22.

8- المصدر السابق- ص : 23.

9- ســـليمان ســـالم كشـــلاف (الشـــمس وحد السكين.. مقالات في الأدب) الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان-مصراتة/ 7-1998.

10- رامز رمضان النويصري (مقال : في مصطلح الجيل) صحيفة الجماهيرية - العدد :4466- 19-2004/11/20- ص : 13.

11- عرفت هذه الفترة انتقال الكثير من الغرب إلى الشرق ، وبالعكس ، وأيضاً اتجاه الكثير للمدن خاصة طرابلس وبنغازي بشكلٍ خاص ، لتأتي من بعد مرحلة النفط في ستينيات القرن الماضي ليترك الكثير قراهم ونجوعهم باتجاه الذهب الأسود.

12- رامـــز رمضان النويصري (مقال :في مصطلح الجيل والمجايلة) صحيفة الجماهيرية ،العدد : 4472- 26-2004/11/27- ص : 13.

13- لم أتمكن من الاطلاع على هذا المقال ، وما أورده في هنا هو ما تناولته بعض الكتابات.

14- لا أســتطيع أن أبرئ نفسي من الوقوع في هذه الدائرة ، فيما قدمته من قراءات وكتابات نقدية.

15- رغــم مـــا تتمتع به هذا الدراسات من طابع أكاديمي ، إلا أنها في منهجها تقدم نوعاً من الحياد ، والقراءة العميقة للنص والتجربة في عمومها.

صحيفة القدس العربي- العدد : 5278 / 2006/05/18

مدخل لمسألة الشعرية الليبية

لا يعنـــي العـــنوان أنـــهُ ثمة ما يميز الشعرية الليبية أو الـــتجربة الشـــعرية فـــي ليبـــيا (نعتـــناها بالمسألة ، كتعبيرٍ رياضـــي) ، بمعـــنى التميز والتفرد ، وإن كنت أزعم أن لكل تجـــربة مـــا يمـــيزها عن الأخرى ، خاصة ما يتعلق بالبدايات والمرجعـــيات المؤسِّسة لهذه التجربة ، والتي تتجلى في النتاج الشعري. والتي تظهر في بعض الرموز والمدلولات البعيدة في المحلية أو ذات الصلات الوثقى بالشاعر ، إذ تمنح اللغة العربية النص بعداً قومياً أكثر منه إقليمياً ، فالنص في المطلق مجموعة مـــن الكلمـــات ، أو لعـــبة لغوية ما بنسب تظل مجهولة الهوية إلا من طبعها (وهو الشعر). لنعد لموضوعنا.

ماذا نعني بالمسألة الشعرية الليبية؟.

نعنـــي ، مجموعة الحدود أو النقاط المهمة ، للدخول إلى متـــن الـــتجربة الشعرية الليبية ، وهي مجموعة من الحدود أو الهوامـــش القـــادرة على رصد أهم اللحظات والتوترات ، وكذا توصيف التجربة. وبالتالي فنحن نحاول رصدها بالوقوف عندها وقياس تأثيرها.

ويجب علينا الإلماح أن أكثر من جهد عمل على رصد هذه الـــتجربة ومحاولـــة قراءتها ، وقياس درجة فاعليتها في المشهد الشعري ، لكن هذه الجهود هي جهود غير متخصصة بمعنى أنها جهـــود حاول فيها كتَّابها رصد تجاربهم بنية سد الفراغ الحادث في الممارسة النقدية في ليبيا[1] ، ودون أن ننسى الجهد الأكاديمي المتمثل في البحوث والدراسات المتخصصة ، وأغلبها تعمل على رصـــد التجربة الشعرية ضمن نطاقٍ تاريخي محدد وفقاً للدراسة والبحـــث المعـــد (وفقاً لمتطلبات معدة سابقاً) ، ودون أن ننسى أيضـــاً جهـــود مجموعة من الكتاب الذين اهتموا برصد التجارب الإبداعـــية في ليبيا. ولقد حاولت هذه الكتابات الوقوف على أهم قضـــايا الـــتجربة الشعرية ، ورصد اللحظات المهمة ، ونلمح – وكنت ناقشت هذا سابقاً– أن الكثير من هذه الكتابات تناولت هذه المســـألة بأكـــثر مـــن وجهـــة نظر ، ومحاولتنا هنا هي محاولة للوقوف على أهمها ، وأبعدها أثراً في التجربة الشعرية الليبية.

الشرق ، الأستاذ الكبير :

يمـــثّل الشـــرق بالنسبة للثقافة الليبية النبع والمنهل الثقافي الكبـــير ، فلقـــد كـــان الشـــرق الملجأ الأول لليبي خلال تاريخه الطويل ، فلم يكن من المستغرب أن يكون المعلم الأول وصاحب الأثـــر الكبير في الثقافة ونلمس هذا بشكل واضح في مقالة شاعر الوطـــن الشاعر "أحمد رفيق المهدوي" ، المنشورة بمجلة (ليبيا المصورة) في العام 1937 والمعنونة بـــ(المتجبرنون) ، والتي وجـــه فيها انتقاداً مباشراً لمقلدي أسلوب الشاعر والكاتب "جبران خلـــيل جـــبران" ، داعياً إلى نبذ هذا الأسلوب والأخذ بالأسلوب المصري أو المدرسة المصرية في التجديد.

وإن كـــان "رفيق" يعلن بصورة واضحة انحيازه للمنبع ، فـــإن الكاتـــب الكبير "خليفة التليسي" في سؤاله الكبير "هل لدينا شـــعراء؟" في العام 1952 ، يشير بشكلٍ واضح لطبع التقليد في الشـــعر الليبـــي ، وهو يؤكد هذا أيضاً بمشاركة القاص "كامل المقهـــور" في مقدمتهما لمجموعة الشاعر "علي الرقيعي" الأولى (الحنيـــن الظامـــئ)[2]. وفي ستينيات القرن الماضي ، يصف أحـــد النقاد الشعر الليبي بأنه (شعر نواقيس وصلبان) مشيراً

إلى أثر المشارقة ، وخاصة ما كان يصل من إصدارات لبنانية. ولقد كانت التجربة الشعرية على موعدٍ آخر ، مع الشاعر "سعيد المحروق" عندما قدَّم قراءته المعنونة بـ(ظاهرة الاستلاب في ثقافتنا المحلية) والتي نشرها بصحيفة (الأسبوع الثقافي)[3] ، التي يعترف بها بالأثر الكبير للشرق ، فيقول : (مازلنا مريدين أزليين للشرق الرائد ، لازلنا نشعر جميعا بأن أقصي ما نطمح إليه هو أن نحتذي نموذجنا في مشرقنا الأستاذ ونقلده تقليداً جيداً).

ولقد رصد الدكتور "عوض محمد الصالح" في دراسته المهمة (الشعر الحديث في ليبيا)[4] هذا الأثر بشكلٍ واضح ، مدللاً بالعمل على مجموعة من نصوص الشعراء الليبيين ، بقياس أثر مجموعة من الشعراء العرب في تجاربهم ، والتي وصلت حد التناص ، كما قدمت هذه الدراسة رؤية شاملة للتجربة الشعرية الحديثة في ليبيا ، وهي دراسة مميزة بحق.

الوضع الاجتماعي والسياسي :

لم تنعم ليبيا بنوعٍ من الثبات السياسي والاجتماعي إلا بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، وفرض القوات المنتصرة لسيطرتها على المناطق التي خرجت بها ، ونستطيع القول أن نوعاً من الثبات السياسي والاجتماعي بدأت معالمه تتأكد في عهد الحكومة البريطانية ، ويمكننا القول إن خمسينيات القرن الماضي هي البداية الفعلية لهذا الثبات ، بالتالي ندرك العمر القصير لليبيا الحديثة مقارنة بقريناته العربيات ، خاصة وإنه منذ منتصف القرن التاسع عشر ، لم تنعم ليبيا بالهدوء ، وفي الفترة التي بدأت تشهد فيها نوعاً من الازدهار الاقتصادي والسياسي والاجتماعي كان الإيطاليون قبالة السواحل الليبية ، يعدون لقصف طرابلس وبنغازي. ونلمح إلى أنه رافق حالة الاستقرار هذه ، حركة نزوح كبرى من البوادي والنجوع باتجاه المدن الرئيسة ، ولم تعرف هذه الحركات اتجاهاً موحداً لها ، لتكون هذه العجينة النواة لسكان المدن الرئيسة في ليبيا (طرابلس ، وبنغازي) ، كما عرفت البلاد حركة واسعة لعودة المهاجرين ، إبان فترات الاحتلال الطويلة للبلاد.

ولــم يكــن مــن إمكانــية لهذا المجتمع لأن يكوّن نواته الثقافــية ، التــي توزعــت علــى مجموعــة مــن العائلات والأشخاص ، وتركزت في المدن ، ونشير إلى أن نصيب الأسد كــان للمعارف الدينية ، ولنا أن نلاحظ الكثير من شعراء ليبيا الأوائل كانوا في الأصل –ونعني المرجعية الثقافية– رجال دين (من أمثال : إبراهيم باكير ، سعيد بن صالح ، أحمد الشارف ، عبد الرزاق البشتي ،...). بالتالي لم يكن من السهل أن تتكون فــي مثل هذه الظروف أي مظاهر لحياة ثقافية مزدهرة ، فكان الشــعراء يعملــون بشكلٍ منفصل كأفراد بعيداً عن الالتقاء في مظهر ثقافي (تيار/ اتجاه/ مدرسة) ، ولن ننسى العمل الكبير الــذي قامــت به الصحافة من تعريف المجتمع بوسطه الثقافي (ومازالــت الصــحافة الليبــية تقــوم بهذا الدور) ، وتعريف المثقفيــن بعضــاً بــبعض ، لتتحول إلى راصدٍ وصوتٍ للحياة الثقافية في ليبيا.

الفردانية :

تعنـــي الفردانية هنا العمل بشكل منفرد ، بمعنى أن التجربة الشـــعرية في ليبيا لم تعرف أياً من مظاهر العمل الثقافي الجماعي فـــي شكل تيار أو مدرسة ، أو اتجاهٍ شعري تعمل ضمن أفكار أو أهـــداف تحكمها ، هذه الفردانية هي المحصلة الطبيعية للعاملين الســـابقين ، بمعنى أن الشعراء لم تتوفر لهم القاعدة الثقافية التي تمكـــنهم من الانطلاق من واقعهم ، فكان من الطبيعي أن يكون امـــتدادهم خـــارج الدولة الإقليم ، باتجاه المنبع باتجاه الأستاذ ، ناحية صقل التجربة وتفعيلها ، بالتالي أوجد هذا العمل نوعاً من العمل الذاتي المنفصل عن الجماعة ، التي تريد لتكون :

1- مناخاً سياسياً واجتماعيا مستقراً.

2- تراكماً معرفياً غزير العطاء.

3- نهضـــة ثقافـــية-اجتماعية قادرة على إنتاج حراكٍ ثقافي خلاق ، وكذا إيجاد نوعاً من المعرفة العامة لها.

بالتالـــي كـــان من الصعب على الجماعة أن توجد لنفسها قـــاعدة الـــتقاء ، (وكان من الطبيعي ، أن تكون الفردانية طبع

الـــتجربة ، مجموعة من التلاميذ في فصلٍ واحد ، يتجاورون ، يكونـــون فريق الفصل المنافس ، وليس من الشرط أن يجمعهم مســـتوى إدراكٍ معيـــن (وهـــذا طبيعي) ، ولا اتجاه واحد.. فالتجاور لا يعني وحدة التلاميذ تحت مسمى الفصل أو التلاميذ لهذا الفصل ، فهذا الفصل مقسم إلى مقاعد يستقل بها التلاميذ ، باتجـــاههم إلـــى الأستاذ ذاته)[5] ، أو يمكننا إنتاج ذات المعنى (وكمـــا إننا نقر بأنه لا مدرسة ولا اتجاه قاد التجربة الشعرية فـــي ليبـــيا ، أقول إنه ثمة توحد في المصدر وفي المرحلة قاد الـــتجربة الشـــعرية فـــي ليبـــيا.. حيث يمكن تشبيه الأمر باليد الواحـــدة ، لكل إصبع منها شكله ومكانه واسمه الخاص ، وهم في مجموعهم يطلون في راحة اليد ، ويجتمعون في قبضة)[6].

التواصل المفقود :

بالتالـــي لـــمْ يوجد هذا المناخ أياً من أشكال التواصل بين الشعراء ، ونقصد بين أجيال الشعراء ، وإن كانت مفردة الجيل مفردة غير حقيقية أو مفردة غير دقيقة لوصف الواقع الثقافي أو التجربة الشعرية في ليبيا.

إن طـــابع الفردانـــية والعمل باستقلال عن الجماعة ، أو الالـــتقاء فـــي المجموعـــة ، أوجد هذه الانقطاعات في التجربة

الشـــعرية ، فعملـــت الفـــراغات الحادثـــة على فصل التجارب الشـــعرية فـــي فـــتراتها عن الفترات السابقة واللاحقة. فمثلاً ، لا نعـــثر علـــى أثر لشعراء الستينيات والسبعينيات عند شعراء الثمانينـــيات ، ولا مـــا بعدهـــم. والشـــعراء الليبيون يعون هذه الحقيقـــية ويمارسونها بكل حرية ، ويؤكدون انقطاعهم عن ليبيا كـــتجربة إبداعـــية ، فأكثر من شاعر أكد هذا الانقطاع ، يقول الشـــاعر "فـــرج العربي" : (أعتقد بأن تجربتنا تمثّل قطيعة ، وإضـــافة هامـــة في تاريخ الشعر العربي الليبي ، بل إنها تقف بـــنديّة مع الأصوات الحقيقية في الشعر العربي ، لأنها استمدت شـــرعيتها مـــن تجاربنا أولاً ، وإصرارنا على البوح ، والتفاتنا إلى همومٍ صغيرة لم نقرأها في شعر من سبقونا)[7].

ولـــو جمعـــنا ما يمثله هذا الانقطاع إلى طابع الفردانية ، لوجدنـــاه ينعكس في الشعراء ككم ، وكذا في الإنتاج الشعري ، في كم النصوص المنتج ، والذي يجعل من الصعب حقيقة قراءة التجربة الشعرية الليبية والإحاطة بها.

النقد/الصديق الغائب :

بالــرغم ممـــا أنتج من كتابات نقدية ، إلا أن النقد لم يكن بالصـــديق المخلص للتجربة الشعرية ، الصديق الرفيق/ الخليل ، ونكـــاد نجزم بالقول إن ما أنتج من نقد لم يكن بالنقد الإيجابي ، بقـــدر ما هو أقرب للقراءة ، فما أنتج من نقد –ومازال– كان في أحد الأشكال الآتية :

1- قراءة لإرهاصات التجربة الشعرية :

أ- كـــتجربة في العام ، وكتب العديد في هذا ودائماً البداية هـــي ذاتهـــا ، الرصد هو ذاته ، دون تعويل على إنتاج مرجعية يمكنها مراكمة النتاج النقدي.

ب- فـــي مجموعة من الشعراء الأوائل ، بدارسة الظروف والأثر والنص.

2- رصد للمنتج الشعري بشكلٍ عام ، أو رصد لأثرٍ مّا في هذه التجربة.

3- القـــراءات المـــرافقة لصدور المجموعات الشعرية ، وكذا بعض النصوص المميزة.

ونشـــير إلى أن هذه الكتابات كانت الصحافة هي المعين الأول لهـــا ، ومقـــابل المطـــبوع منها في كتب ، تظل الحسبة لصـــالح الصـــحافة ، والتـــي بحق تمثل الحاوي الأكبر للثقافة والإبـــداع الليبـــي. بالتالي ظل هذا النقد عاجزاً عن البحث في الـــنص الشـــعري بحيـــث يســـهم في كشف بواطنه واستظهار إمكاناته الجمالية ، والقبض على أسئلته ومناقشة قضاياه.

النص الضائع :

قـــد لا يكون هذا التوصيف منصفاً ، لكني أراه توصيفاً لما يعانـــيه الـــنص أو النـــتاج الشعري الليبي ، وهو الضياع بمعنى التشـــتت. هذا الضياع هو النتيجة المباشرة لضعف آلة النشر عن اســـتيعاب المنـــتج الشعري –وكذا باقي أشكال الإبداع– ، وبلغة الرياضـــيات فـــإن حجـــم المخرجات (الكتب) ، أقل من حجم المدخـــلات (المخطوطـــات) ، وأقل بكثير ، بحيث يظل الشعر الليبي موزعاً في الصحف والمجلات ، في متنٍ يصعب حصره أو الإلمـــام به لمن يريد البحث خاصة لذوي الاهتمام ، ولا تظل إلا مجموعـــة من المجلات لاعتباريتها يمكن التعويل عليها (مثل : الفصـــول الأربعـــة ، الـــثقافة العربية ، ...). خاصة وإن العمل

الصحفي في ليبيا عمل بعيد عن الاحترافية والخصخصة ، فكم من صـــحيفة صـــدرت وتوقف ، وكم من مجلة صدرت وتوقفت[8]. فينتهـــي النص سريعاً لتحتضنه علبة القمامة ، وإن كان محظوظاً يـــذوب علـــى زجـــاج أحد نوافذ البيوت ، أو السيارات ، أو يبيد كغطاء.

هوامش :

1- يمكــن مــراجعة (الــنَقد والــنَقاد ، قراءة في واقع الكتابة النقدية في التجربة الإبداعية الليبية).

2- تعتبر مجموعة (الحنين الظامئ) للشاعر/ علي الرقيعي ، أولى مجموعات الشــعر الحديــث في ليبيا ، وصدرت في طبعتها الأولى في العام 1957 ، وصدرت بعدها بأشهر مجموعة (أحلام وثورة) للشاعر/ علي صدقي عبد القادر -شاعر الشباب-.

3- مقــال (ظاهــرة الاســتلاب فــي ثقافتنا المحلية)- سعيد المحروق/ صحيفة الأسبوع الثقافي- العدد : 34- 1973/2/2.

4- د.عــوض محمــد الصــالح (الشــعر الحديث في ليبيا- دراسة في اتجاهاته وخصائصه)- منشأة المعارف بالإسكندرية-2002.

5- رامز رمضان النويصري (في مصطلح الجيل) مقال- صحيفة الجماهيرية- العدد :4466- 19-2004/11/20.

6- رامز رمضان النويصري (قصيدةُ النثر- من التشابه إلى المُلاحظ) مقال- صحيفة الجماهيرية- العدد : 4294- 4/30- 2004/05/1.

7- مقابلـــة مـــع الشـــاعر "فرج العربي"- مجلة الفصول الأربعة- رابطة الأدباء والكتاب الليبيين/ طرابلس- العدد :72_73- أكتوبر- نوفمبر 1994.

8- بعـــض المجلات صدر منها عدد واحد فقط ، وبعضها صدرت رسائل بأسماء أعضاء وهيئة التحرير ولم تصدر ، وأخرى صدرت ونفدت ولم تكن.

صحيفة القدس العربي- العدد :5416- 2006/10/27.

قراءات في : الشعر/ القصة/ الرواية

لعبة الترتيب والكمال

أُنثى جَديدَة.. أنثى لا تَتحدَّثُ كَثيراً

حديث عن الومضة والعصرنة

في معرفة الذات.. في الإخلاص لها

شبهة الشعر.. شبهة الشكل

ثبات السّرد.. ثبات السّارد

غرفة المرايا

صناعة القصة

انزياح النص وقوانين السارد

لعبة الترتيب والكمال

قراءة في (الماء في سنارتي)

للشاعرة : نجوى بن شتوان

1.. الشعر حالة إبداع خاصة ، كونها ترى الشعر في كل شـــيء ، من قول ان الشعر كمثال هو الجمال والتناغم ، وحالما تجـتمع هذه فإنما تخلق الحالة الشعرية أو الصورة الشعرية التي تـــراها عين الشاعر ، سواء كانت الحالة رؤية بصرية وتفعيلها ، أو رؤية استبصارية.

والشـــعر الحديـــث في تجربته لم تعد تقنعه الموضوعات الجمالـــية الاعتـــيادية الواصـــفة ، أو الاستبصارية الحافة ، بل غامـــر بالدخول إلى معترك الفكر والتنظير ، يحول النص إلى حالـــة ونظـــرية ، والشـــاعر بمـــا يتمتع به من مهارة ، يؤلف مفـــرداته لـــتقديم نصـــه بشكل مغاير ، إنه يستعين باللغة لقص الأطراف الحادة ، هو يرسم الحالة في قوالب توصيفية وصورة محـــدداً سلفاً ومعارف تمثل الرصيد المعرفي للشاعر ، منعكساً في الصور والتراكيب التي يستخدمها الشاعر.

2.. النص لعبة.. والشاعر من يحرك الأحجار للظفر بخطة محكمة ، يمكن الوثوق بها.. هذه اللعبة تعتمد على الشاعر في استقصاء الحركات والطرق ، ويقدم لنا الأدب الحديث الكثير من الأشكال الإبداعية الحديثة في الأجناس المعروفة ، والشعر في تجربته العربية هو اسم لأكثر من شكل ، بداية من الشكل التقليدي (الأساسي) في البيت من صدر وعجز ، إلى قصيدة الشعر الحر (التفعيلة) ، إلى قصيدة النثر ، وهذه الأشكال الرئيسة تقدم مجموعة أشكال فرعية أو تنويعات هي نتاج التجربة الشعرية وتجربة الشاعر.

3.. النصوص الـ59 التي بين يدينا ، هي نصوص تنتمي لتجربة الحداثة ، متخذة من النص القصير شكلاً لهذا النتاج.. وإنا لنجد أن النص القصير (شكلاً/ هندسةً) ، هو من أكثر الأشكال شيوعاً ، خاصة في السنوات الأخيرة ، وبين النتاج النسوي.. وأهم ما يميز هذا الشكل هو القصر الذي يوفر مرونة احتواء الحالة/ المشهد ، دون الإطالة بتحقيق التكثيف والإلماح ، وهو يفيد في الخروج عن النسخ في التنويع على الموضوع الواحد ، كما يوفر فرصة التكامل بين العنوان والنص ، بحيث يكون العنوان جزء نص لا وسماً.

هــذه المجموعة تقدم هندسة مغايرة ، وهي هندسة بدأت تظهر بشكلٍ ملحوظ خاصة في النصوص المنشورة على شبكة الإنترنــت ، وأفترض إنها نية مبيتة من الشاعر ، وهي محاولة للخــروج عــن نمطــية العادة ، وهذه الهندسة الجديدة أسميها (الهندسة المحايدة) ، فهي لا تنحاز لأي من جوانب الصفحة ، بحيــث تــتخذ من وسطها قائماً لانتظام النص ، بإيجاد محور النص الإنشائي في وسط الصفحة ، هذا الشكل هو نتيجة الثورة التي أحدثها الحاسوب بدخوله حياة الفرد ، والشاعر استفاد منه للحفــظ والســرعة في استخراج النص وتنضيده بالشكل الذي يريد.. هذا الشكل الهندسي للنص يعمل في اتجاهين متضادين ، ناحــية كــل محور (جانب للصفحة) ، منتجاً حالة تمدد ، أو خلق إيحاء بالاستئثار بالسطر ، واستهلاك بياض الصفحة ، كما إن هذه الهندسة تحول النظر للبياض ، بحيث يحيط بالنص دون الــزج بــه في أحد الجوانب ، وكأن النص لوحة مرسومة على البــياض.. ملمــح آخر هو هيئة الكتلة المتزنة الناتجة عن هذه الهندسة ، والتي قد تشكل كتلاً ذات أشكال (أبعاد) على علاقة بالــنص ، وهــي علاقــة تقودنــا للبعيد ، للعلاقة الأولى بين الرسم/الصورة والمعنى ، كما استثمرته اللغات القديمة.

4.. عـــادة ما أحب التقديم للنص ، بالإعداد قبل الدخول لـــــه ، بتناول الخطوط العامة أو بعضاً من القضايا الفنية التي يتـــناولها الـــنص ويشـــترك فيها كتجربة شعرية مع التجارب الشـــعرية الأخرى.. هذا التقديم هو المفتاح العام للنص حتى يتم من بعد الدخول للمفاتيح الفرعية ، التي تتعلق بالنص.

مـــنذ الـــبداية ، مـــن النص الأول تطالعنا تراتبية خاصة بالنص ، وهي تراتبية الإعداد المسبق للفكرة ومعالجة الصورة المقـــترح إخـــراج الموضوع فيها ، فيعمل الشاعر على فرض ترتيب يكون من خلاله النص في هذه الأدوات لا كما يفترضها التخييل.

نـــص/ الذكـــر : (أنتم من تحرضونه/ ليأتي مدفنها في السر/ البذرة لا تغوي أحداً/ فبأي حاسةٍ يشمها المطر)[1].

نص/ دوائر : (الدم أحمر/ لم يتطور مع الموضة/ ترى كيف شربنا/ من القنينة/ إياها/ ولم تملنا الفوضى)[2].

هـــذه التراتبية أو الترتيب هو من يقوم على تشكيل النص فـــي الصـــورة ، الذي يبدأ بتقديم الشكل العام أو الطرح الأولي للفكـــرة (أنـــتم مـــن تحرضونه // الدم أحمر) والخلوص إلى الخاتمـــة التـــي يـــراها الشاعر خلاصة طالما هو المحرك لدفة

الفكـــرة (فـــبأي حاسة يشمها المطر // ولم تملنا الفوضى) ، وبيـــن الـــتقديم والخاتمـــة يـــتحرك الـــنص عادة في حركتين انتقاليتيـــن ، لترتيـــب الخط العام للنص ، وهي حركة تغير في تكثـــيف الـــنص والخلـــوص بـــه.. هذه الحركة تأتي من مبدأ الطبـــيعة ، بمعـــنى أنهـــا تأتي بشكلٍ طبيعي (بمنطق تسلسل الأحـــداث) ، عملت الشاعرة على موالفة الحركات (منتجة) فـــلا ينفصـــل الـــتقديم عـــن الانتقال للخاتمة ، في نص ملتحم متصـــل.. هـــذا نطالعه بوضوح في توزيع أسطر النص ، التي وزعـــت بطريقة منضبطة لا تحاول أياً من إجراءات القطع أو توزيع الجملة التامة على السطر ، وهو إجراء يؤكد غاية المتن دون الشـــكل ، وهي خدمة المعنى في اكتمال الشكل وتناظره ، وهـــي فكرة الشعر العربي القديم أو نظامه الضبطي في العمل علـــى الانتهاء من المعنى في البيت ، بمعنى أن يكون المحتوى مـــن ذات درجة الشكل ، وهو نوع من التوازن تطلبه الشاعرة لتحقيق غايته في نصٍ متكامل.

5.. نـــص/ تقـــاطع (أيتها المكواة/ احذرك من لحمي/ فالنهشة منه/ ستجعل/ لعابك القلوي يتذوقني ويعوي)(3).

مـــا الذي يتوافق في (لحمي/ يعوي) (|0|| / |0||) ، الشـــعر العربي يعتمد على تكرار وحدة إيقاعية تسمى بالقافية ،

وهـــي الضـــابط الإيقاعي في القصيدة ، بحيث تعمل من خلال الضـــبط علـــى وحـــدة الشكل العام للنص ، أما في النثر فكان السـجع قبل أن يُنزل الله عز وجل قرآنه الكريم بياناً وسحراً ، موجـــداً فـــي بـــيانه ما عرف بالسجع القرآني.. هذه النصوص تكشـــف نمطـــاً إيقاعياً أقرب للقافية دون السجع ، فالنثر هنا لا يـــندرج في الكتابة الخالصة للنثر مذهباً ، وبمعاودة قراءة هذه النصوص ، نقف بوضوح على هذا النظام الإيقاعي ، الذي يكاد يعـــتمد علـــى وحـــدة إيقاعية ، عادة ما تكون مفردة مستقلة ، كضابط لإيقاع النص.

نـــص/ لا شيء : (هوايته قتل البعوض بالكف/ لقد برع في هوايته دون عنف/ لدية بعد سنوات من الممارسة/ بنك كبير من الدماء الفاسدة/ للأسف)[4].

لـــنقرأ ونركـــز (بالكف/ عنف/ للأسف) لقراءة النظام الإيقاعـــي الـــذي يحققه توالي هذه المفردات في وزنها.. أغلب نصـــوص المجموعـــة على هذا النمط إن لم نقل كلها ، وربما معرفتـــنا بتاريخ الشاعرة في كتابتها لأجناس أدبية تختلف عن الشـــعر ، وإن كانـــت اللغـــة قاسمهما المشترك ، إلا أن البنية والمركـــبات تخـــتلف وتحت الحاجة لكتابة تجربة إبداعية كان

الحــرص قائد الحالة متمثلاً في أكثر من إجراء عمل أن تكون النصوص صورة الكمال الممكن.

6.. فــي ذكــرنا لــتاريخ الشاعرة الإبداعي ، نقرأ التأثير الواضــح للقصـــة فــي العمــل على التفاصيل ، وأيضاً التراتبية المقــنعة.. نتخطى ونحاور بعض جوانب النص الأخرى ، خاصة الاعــتماد على الرصيد المعرفي الظاهر بوضوح ، في مجموعة مــن التضمينات التي كونت وشيجة النص ، وهو رصيد معرفي يعــبر عن المدى المعرفي (كمعلومات وبيانات) التي تقف عليه الشــاعرة ، وهــي تعمــل من خلال هذه المعرفيات باتجاه تمثلها لا تفكــيكها وإعادة إنتاجها في النص ، هي تشكل الصورة/ الحالة بها.

نــص/ دراكــولا : (التصق القراد بفرو الكلب/ التصق القلفاطــي بجســد السمكة/ كلاهما مصاص دماء/ للبحر كلب/ للأرض كلب/ فعفا الله السماء)[5].

غايــة الــنص المضمرة (كقراءة غير نهائية) هي خلو الســماء من مظاهر أشكال مصاصي الدماء ، وهي تشير إلى ما تمــثله السماء من قيمة قدسية ، فهي الخلاص والرحلة الخاتمة ، هــنا تقابل الشاعرة الحياة العليا بالحياة الدنيا ، التي يتمتع بحرها

وأرضها بمصاصي الدماء ، متمثلة حالة تتطفل طبيعية في مثال القراد/ الكلب ، والقلفاطي/السمكة ، وربما غاب عن الشاعرة أن القلفاطـــي لا يمتص دماء السمكة بل يتعلق بها من خلال قرص في أعلى جسده ، ويقوم بالتغذي على الفطريات التي تغطي جسد السمكة وفضلاتها ، وهو المبدأ المعروف في علم الأحياء بتبادل المنفعة.

نص/ الماء في سنارتي[6] :

ا الماء في سنارتي
ل والخيط بيدي تماماً
م والماء في سنارتي
ا والخيط في يدي وأنا صاحية
ء الماء في سنارتي
ف الخيط في يدي وأنا نصف صاحية
ي الماء في سنارتي
س والخيط في يدي وأنا على يابسة الندم
ن الماء في سنارتي
ا والخيط ليس في يدي
ر الماء فوق سنارتي
ت والخيط في يد الماء

ي   الماء فوقي تماماً

و   أنا في سنارته.

الـــنص صـــورة متكاملة لبناء نص حديث ، نص يتقصد دربـــه ، وكـــل الحركات ، عن التكرار يعمل لصالح النص وهو تكـــرار منـــتج لا يعمـــل وحيداً ، إنه يرصد كحالة أو مجموعة صورة ثابتة الزمن المرافق ، ويفسر الفعل (الخيط في يدي= أنا صـــاحية= نصف صاحية= أعلى على يابسة الندم= ...) ، وهو التحول الذي يؤكد أنه لا شيء ثابت (الماء في سنارتي –> الماء فـــوق ســـنارتي) ، ومن بعد تتشكل الصورة من جديد ، صورة التحول (الماء فوقي–> وأنا في سنارته).

7.. هـــذه النصـــوص (المـــاء في سنارتي) ، تقدم من خلالهـــا "نجـــوى بن شتوان" تجربة إبداعية تضاف لعملها في المقالة والسرد ، فالنصوص ال59 تقدم عملاً ذهنياً في مجموعة مـــن الطـــروحات/ الأفكـــار/ الملاحظات/ التمظهرات المعاد تحليلـــيها بشـــكل خـــاص ، رأت "نجـــوى" أن تكتبها في شكل نصـــوص لعلمهـــا بإمكانات النص الحديث ، لكن قد لا يستطيع النص الحديث إقامة علاقاته المباشرة مع هذه المفارقات ، إن لم يعمـــل النص بعمق أكثر فيها ، دون الطرح العادي/ المجاني ، خاصة وإن الشاعرة هنا تتخلى عن اللغة لصالح ما أعدته.

المجموعـــة ، نصـــوص تترصـــد الصور والمفارقات ، تعكس في جدلها بداية من عنوانها (الماء في سنارتي) إمكانية استغلال الوضوح والمباشرة من أجل إنتاج نص خاص ، نص يعمل بهدوء وعقلانية.

هوامش :

1- نجـوى بـن شتوان (الماء في سنارتي)- منشورات المؤتمر- طرابلس 2004/ ص : 12.

2- المصدر السابق- ص :32.

3- المصدر السابق- ص :35.

4- المصدر السابق- ص :48.

5- المصدر السابق- ص :41.

6- المصدر السابق- ص :21.

مجلة المؤتمر.. العدد : 41-42.. يوليو-أغسطس/2005

أُنثى جَديدَة.. أنثى لا تَتحدَّثُ كَثيراً

قراءة في المجموعة الشعرية :
بهجات مارقة.. لـ"خلود الفلاح"❖

(1)

ربما لم يعد من اللائق بالمرأة دور "شهرزاد" التي تغلب ندّهـــا "شـــهريار" بالحكْي ، آخذة إياه في ممالك القص/السرد ، تعقـــد القصـــص والحكايـــات ، وتفـــرِّع عنها الحوادث ، حتى هربت.. وظلت المرأة أسيرة هذه الصورة ، صورة الساحرة في لسانها.

إنـــنا نكتشـــف أن المرأة المبدعة ، في الشعر _خاصة_ طردت مبكراً هذا الدور ، متخلِّية عن دور الحكّاءة التي يتحرك فعلهـــا لـــيلاً فقـــط ، دون النهار ، وكأن عليها أن تظل حبيسة الكلمات ، تحول الكلام إلى شخوص ، وتصنع الممالك والبلاد ، وتصوغ الحدث من أجل كل هذا وهؤلاء.

وبإيمـــان تـــام ، أقول إن تجربة النص الحديث ، مكنت المرأة من مرآة أقدر على إراعتها المشهد حقيقياً ، وكأنه الطلسم الذي فك قوى المرآة السحرية التي لا تظهر إلا وجه "شهرزاد"

الموكــول إليها التسرية والتسلية.. لقد استطاع النص الحديث ، تفعــيل الــدور إلـــى الفعل والمشاركة.. لقد رأت الشاعرة في خروج هذا النص خروجها عن أنماط التقليد والاتباعية والقوالب المعــدة سلفاً لما تشغله من أدوار.. وهي حتى إن استثمرت هذا المنجز لنسج سردٍ مغاير ، تكون فيه الذات صارخة التفاصيل ، فهي تعود لإنتاج نصها من جديد ، الصارخ بكل ما فيها ، بداية من جسدها.

(2)

لــو قبلنا بمصطلح الأجيال في تجربتنا الشعرية الليبية.. فــأقول إن شــاعرات الجيل الثاني استطعن تقديم نماذج شعرية ممــيزة في مسيرة التجربة الشعرية الليبية ، ورغم أن الصوت الأنثوي -كصوت شعري لا كنص- يظل خافتاً ، إلا أن نماذجه تقــدم صورة عن نضوج التجربة الشعرية ، وقدرتها على كسر القاعدة ، والجرأة في الطرح والخروج عن الاعتيادي.

"بهجات مارقة".. مجموعة شعرية صغيرة ، يدلنا حجمها الصــغير الذي تحدده العين بحجمه في اليدين ، الغلاف مشغولٌ بعــناية.. أما المتن الشعري ، فهو أيضاً ينتمي لذات التفاصيل

الصـــغيرة ، أو لـــنقل التفاصيل القصيرة ، المجموعة بإمضاء الشاعرة "خلود الفلاح" ، وجاءت في 16 عنواناً شعرياً ، فبعض العناويـــن انقســـمت إلـــى عناوين فرعية ، وقد شغل هذا المتن الشـــعري جـــل صفحات المجموعة ، فلم يترك البياض المطلق إلا نادراً ، أما النصوص فلقد استأثر كلٍ منها بصفحته الخاصة.

(3)

أخـــتلف فـــي قراءتـــي لهذا النص مع اقتراح الومضة ، فالشـــاعرة لا تحاول أن تبلور مشهدها (كما ظهر لي على أقل تقديـــر) ، بقـــدر مـــا تحـــاول التنفس (التنفيس) بين الفترة والأخـــرى ، بـــذا تكون هذا الزفرات نصوص ، لا أستطيع أن إلا أن أراه نصاً واحداً ، وإجراءات القطع المجراة لتفقير النصّ (جعلـــه في فقرات) ، هي دوائر متسلسلة ، متتالية الإحالة.. هـــذا لا يفرض أي شكل من أشكال التناقض ، فالنص بنائياً هو هيكل عمودي قائم ، والوحدات الإنشائية لهذا الهيكل ، هو عمل الشاعرة في إنتاج هذه الوحدات وتركيبها من بعد.. تقول [وحيداً يغفو الليل] :

طفولة

حين كانت ترسم على الجدران أحلامها الصغيرة
تلعثم الفراغ بهدوء
ارتدى ارتباكه و مضى

محرك بحث

يثقب الغياب أردية العمر
و مازلنا نبحث عنا

تساؤل

تلك السماء البعيدة
أتراها تبكي موتنا الأخير

زيارة

ذات لقاء استأنف الرماد حضوره

رحيل

لملموا أمانيهم و مضوا
لكن إطارات الصور تبتسم في انتظارهم

مـــاذا لـــو قمـــنا بإعـــادة ترتيب هذه المقاطع؟ ، كالتالي (محــرك بحث/ تساؤل/ طفولة/ رحيل/ زيارة) ، أو رتبت :

(تساؤل/ رحيل/ زيارة/ طفولة/ محرك بحث) وهناك أكثر من ترتيـــب آخـــر ، ثـــم ماذا لو عمدنا إلى إجراء آخر ، بأن قمنا بحجـــب العناوين والعمد إلى إدراج المقاطع متتالية ، أي وظيفة للعناوين؟.

إن الهـــيكل البنائي القائم للنص يمكنه من أن يظل هيكلاً فـــي أي من أشكال الترتيب ، وهذا يجعلنا نمارس لعبة البعثرة والترتيـــب ، بيقين أننا سنحصل على الشكل ذاته في كل مرة ، وإنـــا حـــتى لـــو قمـــنا بإزالة علامات هذه الوحدات (وأقصد العناوين) ، فالوحدات تظل قادرة على أخذ أماكنها لتكون ذات الشكل (الهيكل القائم) .. إن القراءة المتكررة لهذا النص تؤكد هـــذا ، حتى إنها تبيح لنا مغامرة أن نعمد إلى العناوين الرئيسية وحجـــبها ، وإعادة قراءة النص من جديد ، سيكون النص مغلقاً علـــى نفسه ، هو ذاته النص الذي كان قبل لحظة ، إن العناوين في هذه المجموعة هي عملية تصنيف تخص الشاعرة وحدها ، لا تخصـــنا نحـــن ، وتظل عملية خاصة بالنص (مادام تعاملنا معـــه ، لا مـــع الشـــاعرة) ، إن النص يقبل محاولتنا لسبره ، ويتعاطانا طبقاً لهذه المعطيات ، أنه كائن مستقل (مغلق).. إن التشـــكيل الســـهل للـــنص في بنائه العمودي القائم ، هو تشكيل مغامر ليتجاوز إجراءات البعثرة والترتيب ، وإزالة علاماتها ، لـــيظل محافظاً على شكله قائماً (يمكن تطبيق هذه الإجراءات

بكــل ســهول ، فــي حال الحصول على نسخة حاسوبية لهذه المجموعة).

من المنطقة السهلة ذاتها ، لا مكان للمنتجات المركبة في هــذا الــنص ، الــنص مبدأه السهولة.. الجملة في النص جملة مخلصــة للحالــة ، لصــورة المعــنى المــراد ، نسميها جملة تصــويرية أو موازيــة ، إنهــا حالــة اقتــناص وفيّ لا يعبئ بــالقواعد ، فــتخرج عن تعريفها في المعنى ، فتكون جزأ من حكاية (لملموا أمانيهم و مضوا/ لكن إطارات الصور تبتسم في انــتظارهم) ، وتــارة ســؤال (أيزهــر الندى احتفاءً بميلاد الغــياب؟) ، وأخــرى عبور (وما من مسرة تعيد/ لمساءاتي المرتــبكة/ هدوءها الجميل .. البعيد).. أما ما يجب الاعتراف بــه فهــو جرأة العمل على تقطيع الجمل دون إطلاقها ، وهذه ملاحظــة عامة أراها محاولة في جبرِ النص على الخروج في تواتر هو أقرب الصور للانتظام بقصد النّبر ، أو إيجاد حالة من الــتواتر الموقــع (من الإيقاع) ، وبالمراجعة أكتشف أن هذا الإجــراء هو إجراء أدائي ، بمعنى أنه إجراء مرافق لحالة قول النص ، وهو عمل يعتمده الشاعر حال الإلقاء ، وهي إجراءات مقصودة.

(4)

أمـــا لمـــاذا هي أنثى جديدة؟.. فلأنها تخلَّت عن تاريخها الطويل ، تاريخها الطويل من الحكاية والغواية ، مقابل أن تحقق ذاتهـــا في هذه المقاطع ، فلقد أدركت (هذه الأنثى) أنها تخرج عـــن ســـيطرة الموروث الذكوري (سلطة الذكر) ، من خلال الاســـتغناء عن وفرة الحكي والسرد إلى الاكتفاء بالخصيص ، الخـــاص الذاتـــي في كل هذه الحكاية.. إنها تكتشف أن في كل المشـــهد الحـــادث مـــن حولهـــا ثمة لحظات قصيرة ، هي ما يخصها ، هو ما تعيشه ، لذا فهي تارة تقف سائلة ، وتقف على لحظتها في قصة عبرت الطريق أمامها ، وتقف على جزء مهم من لحظة عبرتها.. "خلود" عندما اختارت الشعر لم تختره فعل غوايـــة ، بقـــدر مـــا كـــان الشـــعر حالـــة رؤيا ، فكانت هذه (الـــبهجات) التي تعترف الشاعرة بحضورها القليل ، في هذه المقـــاطع المخـــتطة بعـــيداً عـــن البوح ، فكانت في صورتها الـــــ(مارقـــة) الســـريعة ، التي قد لا تكون توقفت أكثر من لحظتها ، حتى تعيشها الشاعرة.. إنه نص اللحظة ، اللحظة التي تمرق ، التي يبدأ بعدها فعل الانتباه والرؤيا ، إنه منجز الشاعرة في تجربة الشعر الحديث ، قدرة على تجاوز ما كان في وجود الإمكـــان القادر على صوغ المسألة بعيداً عن تداخلات الغير.. إنها أنثى جديدة ، أنثى قادرة.

هوامش :

* خلـــود الفـــلاح (بهجات مارقة)- مركز الحضارة العربية-القاهرة/ 2003.

مجلة جيل ورسالة- العدد : 124- يناير 2006

حديث عن الومضة والعصرنة

بتجربة الحداثة ، دخلت الشعرية العربية أكثر من تجربة أثبتـت فـيها نفسـها نصـاً تجـاوز نفسه ، ولأن النص لعبة لغة/لغَوية ، فإن اللغة من يتجاوز بها الشاعر نفسه/نصه ، وهي تحقـق بمـا تتـيحه من أدوات ومواد خام ، الفرصة للتشكيل والإبـداع والمغامـرة.. وعندما بدأت قصيدة النثر تنتشر نصاً وتنظـيراً ، كان من أساسياتها التكثيف والإيجاز ، لكن النماذج الأولـى كانت غير هذا ، فلم تكن نصوصاً موجزة بل نصوصاً طويلة (سواء في التجربتين ، العالمية والعربية) ، حتى التبس الأمر على البعض ، فعاب في النص النثري الطويل ، خروجه عن الوصايا (وأهمها التكثيف والإيجاز) ، بينما الغاية قصدت المعـنى في المقاطع (الفقرات/ أو وحدات النص).. ومع تقدم الـتجربة ، صـار مـن الجائـز أن تعمل على تغيير طرائقها وأشكالها ، حتى أمكننا مطالعة النصوص القصيرة ، التي يراوغ فـيها الشـاعر رؤيا بحجم الكرة الأرضية ، هذا النسق البنائي للـنص في قصيدة النثر ، حول التجربة إلى هذا المشهد ، ومن بعـد صار النص قابلاً للانوجاد في نسق بنائي خاص ، يعتمد

علـــى مـــا يحمله لا على شكله الهندسي (الشكل الخارجي) ، وبتعبـــير فيزيائي الاعتماد على الطاقة الكامنة في هذا الجزء.. وكانـــت "قصيدة الومضة" من هذه الأسماء الكثيرة التي أطلقت علـــى هذا النسق (نذكر منها : الومضة الشعرية ، الومضة ، النص البرقي).

ومـــن ناحـــية أخـــرى يمكنـــنا قراءة هذا النص بطريقة أخـــرى ، فمتطلبات العصر الحديث تفرض على الإنسان إيقاع حياة أسرع ، ووقت أقل لمتابعة ما يريد ، حتى أمكننا في الوقت الحالي الوقوف على مسابقة (قصيدة الموبايل الأولى) ، بحيث يختصـــر المعنى في مجموعة من الحروف والتراكيب الخاصة التـــي اصطلح عليها متعاملو الهواتف النقالة.. من هذه الوجهة يمكنـــنا القـــبول بالقصـــيدة البرقية ، أو الومضة ، نصاً موازياً لمتطلـــبات عصـــر السرعة.. بهذا يقدم الشاعر والقاص "جمعة الفاخري" لمجموعته الشعرية (حدث في مثل هذا القلب)[*].

يطـــرح الشـــاعر رؤيـــته لهذا النص ، وكيف أن إيقاع التسارع الحياتي ، ضغط الأشياء وقلصها ، فهو عصر الحجوم الصغير ، والأشياء التي تُأخذ في أقل/أسرع وقت ، وهذا التقديم لا يطـــرح فـــيه الشاعرة تعليلاً لنصه ، يحاول في إيجاد دوافع

ودفاعـــات وجوازات ، بل هو القصد إلى الكتابة ، والوعي بما يحـــف بالـــنص من تنظيرات ، فـــ"الفاخري" بالإضافة للومضة مـــازال يكتـــب نصه الشعري الخاص ، سواء التقليدي أو الحر (التفعيلي) ، يقول : (برغم تورّطي الحميم في نسيج القصيدة المطولـــة ، إلا أنـــي أظل مفتوناً بالقصيدة البرقية ، هي إلماعة مدهشـــة ، إيماضـــة مثـــيرة ، بســـترة موفقـــة لآلاف الكلمات المتزاحمة ، وتكثيف لرؤى ومشاعر وأحاسيس متعددة...)[1].. ولـــن نتتـــبع الأسماء الكثيرة التي منحها لهذا النص ، فلقد كان يحـــاول أن ينوع على هذا النص من خلال صفاته التي يتخطى بهـــا مســـتويات التعاطـــي الشعري الاعتيادية ، ثم يقترب بهذا التعاطـــي من متطلبات العصرنة أو الحياة العصرية ، وهو بهذا لا يعلـــق الأمر على مقولة الحداثة وما بعد الحداثة ، إنه يربط الأمـــر بالإنسان ، بما يحتاجه ، ليكون جاهزاً ، وهكذا فإن هذا الـــنص البرقـــي يلبـــي حاجـــة الشعر والإدهاش فيه ، يقول : (العصـــرنة تقـــترح القصيدة المكبوسة بإحكام ، فرحابة الشعر هذه آيلة –حتماً– للكبسلة المتوقعة ، والبسترة المنتظرة ، الشعر مـــتداع نحـــو التكثيف الجميل.. متهافت على الاختصار الشديد الملـــح ، هذا زمن الاختصار المتسارع ، عصر [الساندوتش] ، عهد القصيدة [الميني])[2].. جميل أن يوصف النص بالكبسولة

فيمكن تعاطيها من هم التفكير ، أو بالساندوتش الذي من السهل أكله سريعاً في أي وقت وفي أي مكان ، أما الميني فلن يتكلف معه الأمر أكثر من نطق اسمه.

ثمة بعد فلسفي تأملي ، يعوّل الشاعر عليه في هذه المقدمة.. (.. ، والحياة ومضة ، هكذا حدثني هذا القلب ، أعني كما يحدث مراراً في هذا القلب ، وفي مثل هذا القلب)[3]... مهما طالت الحياة فإنها تظل لحظة ، لمجموعة اللحظات السعيدة والحزينة.

أما نصوص هذه المجموعة ، فتكونت من 46 نصاً ، باستثناء (مشاكسات) و(اعترافات) فإن كل نص استقل بصفحته الخاصة ، مرخياً البياض من حوله ، حتى لتوحي هذه الهندسة في المساحة التي تأخذها الحروف السوداء للنص ، بأنها المساحة الصغرى الظاهرة في البياض ، وهذا يقابل اللحظة الظاهرة/الملتقطة في سلسلة الوقت المنتظمة/المتشابهة.. نقتطف من هذه المجموعة ، نص/سُكر[4] :

على بلور خديك
تبخترت القصائد حافيةْ
تراقصت كعروسٍ

فغفت ألف أغنيةٍ
على شفاهك الظمأى
وسكرت القافيةْ

تقوم نصوص المجموعة (في معظمها) على مبدأ التقابل ، أو ما يمكننا تعريفه بالاتزان ، فالنص يعتمد تقابل طرفين اثنين ، هذان الطرفان يلعبان لعبة الموازنة ، فالطرف الأول يقابل الطرف الثاني على خط تواصل ، يظهر العلاقة المترددة بين الطرفين ، هذا التقابل ظهر في أكثر من شكل ، وأكثر من مستوى دلالي.. في النص الذي أوردناه يمكننا قراءة هذا التقابل بين (الخدُّ- طرف أول) و(القصائدِ-طرف الثاني) ، وعلى الخط الواصل بينهما (تبخترت القصائد/ تراقصت كعروس/ غفت ألف أغنية/ سكرت القافية). وفي نص آخر نقرأ : (مأهول بك عمري/ فارغٌ منك دربي/ تتسكعين بنبضي/ مثل ريحٍ/ تشغلين كالحزن قلبي)[5].. الطرفان هنا (عمري/دربي) وعلى الخط الواصل يتردد (تتسكعين/ تشغلين).. وإن كانت النضارة والإشراق ما تجمع بين (الخد والقصائد) ، فإن العلاقة بين (العمر والدرب) أكثر من مجرد التشابه الاعتباطي للزمن المستهلك في السير ، فكلاهما له عثراته وانحناءاته ومطباته.. والشاعر هنا يمارس لعبة المراوغة والاختباء ، فهو ينوع

فـــي أشــكال العلاقات ، ويبحث في الجدوى من إجراء مثل هذه اللعــبة بينهما (لعبة الموازنة).. والتقابل ، هو أحد الأشكال التي تصــف هــذا النص البرقي ، حيث بين طرفي التقابل لا يشترط أكــثر مــن خطٍ واصل ، لإنتاج صورة يكتمل بها النص ، وعلى المتلقي من بعد العمل على حس/ مس هذه النص.

لكــن يــبدو أن تورط الشاعر في القصيدة العربية –كما يقول– كان أثره واضحاً في هذه النصوص ، في اعتماد النص بنائياً على وحدات إيقاعية متجاورة ، وثانياً توقيع هذه الوحدات بتوقــيع نهايتها على ذات الوقع ، وسنلاحظ أن ثمة قافية انتهت بهــا وحــدات/ جمــل النص ، وإن كان يظهر من خلال هذه النصــوص ، نــزوع الشاعر إلى قطع هذه الوحدات الإيقاعية المــتجاورة ، لكن وحدة توقيع النهايات يوجد نوعاً من التناغم بين هذه الوحدات/ الجمل.

نصــان فقــط خــرج بهما عن انتظام هذه المجموعة ، (مشاكســات) و(اعترافات) وقد تتابعا ، هذان النصان اعتمد فــيهما الشاعر على بناءِ نصٍ قائم من مجموعة مقاطع منفصلة كوحــدات ، يجمعهــا خــط واحــد ، ولقــد عمد الشاعر في (مشاكســات) علــى عــنونة كــل مقطع بحرفٍ من حروف (مشاكســات) ، أما الثاني (اعترافات) فالفصل كان اعتيادياً

دون تســمية هــذه المقاطع.. ففي (مشاكسات) لم يؤثر توزيع الحــروف علــى النص ، غير ما يوحيه من رغبة في ممارسة مشاكسة الشاعر على النص ، فيقسم الحكاية على مقاطع النص في سرده عن (كانت ، وكانت ، وكانت..) ، ومن ثم يشركنا حدثــه الآن (ياللكســولة/ تلك البهية) ، وهذا البناء يمكن من تغيير أي من مواقع هذه المقاطع دون اهتزاز البناء العام للنص (شــكلاً ومعنى) ، طلما أن اتجاه المعنى أو الخط العام للنص لــم يــنقطع.. أما (اعترافات) فلم يعمد الشاعر فيه إلا للنجوم الطباعــية لــتحديد المقــاطع عن بعضها ، لكن بخلاف النص الســابق ، فإن هذه المقاطع وإن جاءت مفصلة ظاهراً ، إلا أنها تشكل لحمة واحدة ، حيث عمل الشاعر على تعليق بداية المقطع بالــنهاية الســابقة لــه ، حتى في مقطع البداية ، فالشاعر يبدأ المقطــع بحرف العطف (واو) ، موحياً لنا بأن الظاهر أمامنا هــو جزء من آخر غير ظاهر ، فيعمل هذا الحرف على ربط الحالــي بالماضــي ، حتى يتكون الأمر سلسلة ، لا يمكن إعادة ترتيبها إلا بفصل أحد الحلقات.

أمــا ما يمكننا ملاحظته في هذه النصوص ، أنها ابتعدت عــن تكوين المشاهد والصور ، فلم يفعل الشاعر التخييل فينا ، محــدداً العمل الشعري ، عملاً لغوياً ، تقوم اللغة فيه على نقل

الإحـــالات وما يعمد إليه الشاعر من معنى ، وهذا من ناحية قد يجعـــل النصـــوص مجـــرد رســـائل أو تسجيلات للحظات أو الومضـــات البارقة ، ومن ناحية يغيرنا بالمتابعة للسلاسة التي يطالعنا بها نصاً بعد نص.

وأريد أن أقف عند عنوان هذه المجموعة (حدث في مثل هـــذا القلـــب) ، فمـــا أوحـــى به العنوان خالف ما خمنته قبل القـــراءة ، فهذا العنوان الإخباري ، كنت خمنت أنه لا يمكنه إلا أن يكـــون نصاً تقليدياً أو حراً ، من معرفتي السابقة بالشاعر ، والطـــابع الرومانســـي لهـــذا العنوان ، ومفردة (قصائد) التي صـــنفت هذا الكتاب ، فاجتمعت كل الظواهر في ذات الاتجاه.. لكن ما حدث بعد فتح الكتاب أني وجدته مجموعة من النصوص البريقـــية (الومضة) ، وكأن الشاعر يسجل لحظات مرّت في هـــذا القلب.. أما (قصائد) فربما أراد الشاعر إثبات أن جوهر الشـــعر واحد ، وأن الشكل الجديد لا يخرج بالنص عن جوهره الشـــعري ، وطالما كانت القصائد ما قصد فيها الشاعر معناه ، فـــإن هـــذا النص وهو يستجيب لذات الشروط ، لن يكون من الخطأ أن تكون هذه النصوص (قصائد).

هوامش :

* جمعـــة الفاخـــري. (حـــدث فـــي مثل هذا القلب) شعر/ دار الإندلس- الإسكندرية/ ط1-2004.

1- المصدر السابق- ص :6.

2- المصدر السابق- ص :9.

3- المصدر السابق- ص :10.

4- المصدر السابق- ص :21.

5- المصدر السابق- ص :28.

صحيفة الجماهيرية_ العدد : 4524_ 28-2005/1/29

في معرفة الذات.. في الإخلاص لها

قراءة في مجموعة (الصدفةُ ، كل ما أنا) ،
للشاعرة : سعاد سالم

بعيداً عن التجنيس ، فالنص الأنثوي نصٌ ينطلق من قصد البوح ، أو الإسرار (من السر) ، كنتاج طبيعي لميراث الذكورة.

فالذات هي المحور ، ورغم هذا فالنص لا يعيد نفسه ، لا يعيد إنتاج مفرداته ، إنه ينتج بالحفاظ على ثيماته الأساسية التي يتحرك في فلكها ، هذا الاشتغال هو ما منح النص هدوءه ، في البعد عن المطالبة والصراخ ، فالنص يكتفي بذاته ، وصفاً وبوحاً وسرداً ، فإنه لن يكون مشاكساً إلا في الغور باكتشاف نفسه.

والنص (الذي بين أيدينا) نصٌ هادئ ، لم يخرج عن دائرة الذات ، أخلص لكل مكوناتها وتاريخها ، وهو ما مكنه الخروج عن دائرة التكرار ، فهذا الإخلاص هو قدرة إدراك ومعرفة حدود وإمكانات ، هذه المكونات وما يمكن لتاريخها من أفق للانطلاق بكل حرية ، وإن لم يشتغل كثيراً على السرد في إنتاج منظومته النصّية ، في اتجاه السماع أكثر ناحية الكشف والتمظهر لها.

(1) عن العنوان والنص

فـــي الـــنص تعمـــل العناوين في مستويين.. أولٌ يعني بالعـــنوان العـــام للـــنص (الرئيس) ، وثانٍ متعلق بالنصوص المكونـــة ، بحيـــث تعمل هذه العناوين النصوص المكونة لجسم النص (المجموعة الشعرية) في شكله العام ، وهي تعمل على تحديـــد هذه الوحدات أو النصوص وتقسمها ، أما مجموع هذه النصـــوص فهو العنوان العام (الرئيسي) الذي خرجت به هذه المجموعـــة (الصـــدفة كـــل ما أنا)[1] ، وهو على غير العادة (الشكل الأكثر اتباعاً في تسمية الموجموعات الشعرية) ، في أن يكـــون أحـــد عناوين النصوص المدرجة ، أو أحد الجمل أو المقاطع ، لكننا لا نجد أي علاقة لهذا العنوان بأي من نصوص المجموعة ، ولا أحد مركباتها ، واضعاً إيّانا أمام احتمالاته.

لو أعدنا قراءة العنوان ، لوجدنا أنه حالة من بوح ، بنية توصـــيف الذات أو وضع وصف لهذه الذات (حالها) ، وهذا التوصـــيف لـــم يختص بالذات في مفردة التوصيف (الصدفة/ الصدفة أنا) ، وكل ما يتعلق بها (كلُّ ما أنا) ، هذا ما يقودنا لمحاولة اكتشاف (الصدفة) في الكل الذي يمثله النص.

ولـــو علقـــنا هذا العنوان بالنص (كمنظومة مغلقة) فإنه يـــتحّول إلـــى عتبة لدخول النص ، فيعود الأمر سلسلة صدف (مصادفات) يعمل النص من رصده لها ، حاصراً الرؤية في نطـــاق (كـــل ما أنا) ، موسعاً دائرة احتمالاتنا (رؤيوياً) في حدود إمكان (الصدفة).

مـــبدأ الجملة في المعنى الذي تقدمه ، يحول هذا العنوان حالـــة تساوي طرفين ، فـــ(الصدفة) تساوي (كل ما أنا) ، وبشـــطب الـــزوائد يكـــون الـــناتج (الصدفة= أنا) أو (أنا= الصـــدفة) ، ونستنتج أن (كل ما) هي معامل الطرف (أنا) مقابل (الصدفة) بغرض استحقاق هذه المساواة وإشباعها.

ونحـــن نقطع سلسلة الاحتمالات في إمكان ما يمكن لهذا الـــنص (العنوان جزءٌ من منظومة النص الكبرى) من إثبات تعلقه بالذات والاستفادة من شساعة أفقها وطلاقته.

(2) عن إعادة إنتاج الحكايات

نص/ رواية :

قرب الجابية

راقبته

التقطته

قبلته

فغدت ضفدعة[2].

كـــون الـــنص يـــنطلق عن قصد ، فهو يعمل على إثارة الرصـــيد المعرفـــي مـــادةً أوّلية ، وجسر عبور ، وهذا النص لا يعيّنُ لمادته منهجاً خاصاً ، فهو نص منفتح على هذا الرصيد المعرفي ، دون ترتيب ، فالغاية هي إنتاج نص مكتفٍ بمادته ، ونـــص (روايـــة) نص يعتمد حكاية غربيّة ، حكايةً لا تنتمي للـــتراث العربـــي ، وهـــي حصـــيلة تجربة قدمت خلالها هذه الحكايـــة ، لكـــن الـــنص لا يعمل على إعادة سرد هذه الحكاية (عـــادة الـــنص غير أمين) ، فبعد أن مكثت الحكاية وقتها ، وتحـــت الحاجـــة عملت الشاعرة على إعادة إنتاج هذه الحكاية ضـــمن حدود الدائرة التي حددتها ، فاختارت اللحظة الحاسمة ، لحظة التحول ، فالنص الأصلي يحكي هذه اللحظة ، أن الأميرة

لحظـــة قبلت الضفدع عاد لصورته الأول أميراً متوجاً (القبلة تـــرفع السحر/اللعنة).. لكن النص أعاد إنتاج الحكاية بصورته التي أراد (أخذ ما يمكنه الاستفادة منه ، بعد عملية الهضم).. فتمـــت إعـــادة إنتاج مفردات النص كاملة (يمكننا اعتبار هذا تدخـــلاً جائـــراً) ، فالبحـــيرة تحولت إلى جابية ، بحيث نسفت معطـــيات الحكايـــة الأصـــل (القضاء على رومانسية القصة بالكـــامل) ، لتحويل الوجهة باتجاه آخر ، إنه يرصد هذه الفتاة (تدلـــنا تاء التأنيث عليها في : راقبته/ التقطته/ قبلته) الجالسة قـــرب الجابـــية ، تراقب الضفدع ، وتحت تأثير الحكاية تلتقط ضفدعاً لرفع السحر فتقع فيه.

إن النص لا يكتفي بإنتاج الحكاية (والتي تمثل جزءاً من رصـــيد الذات وتاريخها) ، إن رصيده المعرفي ، كل الرصيد المعرفي قابل لإعادة الإنتاج ، بلا استثناء.. فحتى أغنية السيدة "فـــيروز" ، أغنـــية (يـــا دارا) تعاد (كبرنا/ وبقيتم صغاراً/ تتجمهرون/ على الحلوى المكشوفة/...)[3].. ولا يغيب التراث العربـــي (نمـــت بغير نار/ في ألف ليلة/ مهجورة/ عن عواء الغريـــزة/ ونـــاب ذئب)[4].. وأيضاً (نعم/ كل من عليها فان/ سوى/ ظن الناس)[5].

(3) عن دائرة النص

نص/ هوية :

أدعى
امرأة الفواكه
لا أعمر
وتحار بي
المواسم الحازمة(6).

لم يحاول النص أنِ يشدنا إليه في مساربه ، لقد اقترح أن ينقلـــنا في خطوات سريعة وقصيرة متتابعة ، فحاسة الرصد أو تقنـــية الرصـــد مكنت من إمكان أن يتم العمل على النصوص القصـــيرة ، على الجمل.. إنه يسأل ويبحث ، يقترح ويغامر ، عـــن تقنية النصوص القصيرة ، تفيد كآلية لكسر حاجز الرغبة فـــي الســـرد ، وأيضاً تجعل من الممكن العمل على إنتاج هكذا نصوص دون الحاجة إلا إلى الإلماحة ، الحالة المنتجة للنص ، وهـــو مـــا يـــتوافق مع الطبيعة الأنثوية ، خاصة في ما يتراكم حولهـــا مـــن مشاغل.. إن هذا العمل يخرج بالنص عن دائرة التداعـــي إلى دائرة الطرح ، بالعمل على تركيز الرؤية باتجاه محدد سلفاً أو مفترض.. حتى النصوص الطويلة (التي جاءت

فـــي نهاية المجموعة) هي نصوص اعتمدت الفقرات ، ولعبت الجملـــة دورها في تكوين وحدات النص ، وانتقالاته ، وبإحالة مرجعـــنا إلى النص خارج الشعر ، لأدركنا أن الشاعرة "سعاد ســالم" وهـــي تمارس كتابتها الصحفية ، إنما تعمل على إنتاج الـــنص ومن خلال هذه الجمل وتعالقها ، وهي آلية تنتج دوائر متتابعة مكونة هيكل النص (بناءً) ، هذا العمل يظهر في هذه المجموعـــة في الجمل التي اكتفت بمنظومتها الصغيرة (أتعزى من الخوض/ في قلقي/ بعدّ/ نجوم القايلة)[7] ، هذا يقف بنا أمام أن تـــتحقق هـــذه النصـــوص فـــي هذه الجمل ، كما في مثالنا الســـابق ، فالنص جملة واحدة مستقلة (أتعزى من الخوض في قلقـــي بعدّ نجوم القايلة).. فالجملة تجفل أحياناً ، تجد نفسها في الشـــاعر (تـــتحقق فيه) ، وهي إرادة النص إرادة الإمكان ، رغبة احتواء.

فالـــنص حالـــة من تماس ، وانتشار في الجسد الداخلي ، البعـــيد ، العمـــيق أكثر في مجموع الحروف وتشكيلاتها ، إنه الذات في إعادة انتشارها وحالة رصدنا لها.

هوامش :

1- سـعاد سـالم (الصدفة كل ما أنا) شعر- مكتبة طرابلس العلمية العالمية/ طرابلس-2004.

2- المصدر السابق/ ص : 29.

3- المصدر السابق/ ص : 89.

4- المصدر السابق/ ص : 87.

5- المصدر السابق/ ص : 73.

6- المصدر السابق/ ص : 7.

7- المضدر السابق/ ص : 15.

مجلة غزالة.. العدد :12.. التاريخ : 11-12/2005

شبهة الشعر.. شبهة الشكل
في (البحث عن السيدة ج)

|(1)|

- ما هو الشعر؟.

حـــتى لحظتـــنا هذه فإنه من الصعب إيجاد تعريف محدد للشـــعر ، فالشـــعر منظومة إبداعية تعمل ضمن حدود أبعدُ ما تكـــون عن التحديد ، بالتالي فشكلت كل التعريفات التي حاولت تقديـــم صـــورة للشـــعر (ما هو؟) ، فمن الصعب تحديد رسم للهيولي.

- أين يكمن الشعر؟.

فـــي محاولـــة الإجابة عن هذا السؤال ، التفاف لتعريف الشعر عن طريق اكتشاف قوة الشعر الناطقة في الأشياء ، في : وجه امرأة/ حبيبة ، في سماء صيفية ، في الربيع ، في لوحة ، فـــي نص. بالتالي تم نفي الكثير من التعريفات السابقة/ القديمة المحاولـــة تحديـــد الشـــعر في أنساق إيقاعية أو تعبيرية غايته المحاكـــاة وتصوير الخيال[1] ، لقد سار الأمر بالشعر بعيداً عن

الكلمـــات والجمل ، والمقاطع ، إنه حالة من التناغم والتواشج ، تعتمد على التفاصيل وانعطاف أجزائها بشكل يكون لحمة النص فـــي انغلاقه على نفسه ، مكتفياً بمادته (كبعدٍ آني) وما تمثله مـــن مرجعية (كبعدٍ في الماضي) ، وما تفتحه من أفاقٍ دلالية (كبعدٍ في المستقبل).

والـــنص الحديـــث -ونعنـــي الشعر الحديث- تخلى عن الكثـــير[2] لأجل الانفتاح بنية الولوج إلى عوالم أكثر قدرة على الـــتجاوز بالشـــعر أنمـــاط الجاهزية الرتابة ، ولن ننكر إن هذا الإرث الحداثي -وهو يتحول من لحظة أولى إلى حقيقة واقعة- انعكـــس فـــي الكثيرين بأكثر من شكل ، مما زاد من قوة حجة الـــرفض لهـــذا المنجز كنص منهك ، لا يمكنه الوقوف كمثال للتنظير الحاف بالتجربة.

|(2)|

فـــي هـــذه السطور نحاول التوقف عن تجربة اتخذت من (الشـــعر) تعريفاً لجنسها ، معنونة نفسها بـــ(البحث عن السيدة ج)[*] ، بنية تحديدنا للشعر فيها ، ليس لغاية الهدم (النقض) إنما لغاية الكشف (النقد).

العمـــل فـــي مجملـــه : نص في 179 مقطعاً تفاوتت في الحجـــم ، من المقطع المكون من سطرٍ واحد[3] إلى الأكثر من عشرة سطور ، موزعة في 118 صفحة ، تمثل متن النص.

أرســـلت هـــذه المقاطع متتالية دون أن تفصل كل منها في صـــفحة/صفحات منفصلة. إخراجياً اتخذ النص من وسط الصفحة مكاناً لـــه ، بالتالي توزعت فيه كتلة النص ، منتجة شكلاً هندسياً يجبر المتلقي/ القارئ على الاتجاه بنظره للمنتصف عن الأطراف الفارغة ، وهو يقدم شكلاً تماثلياً حول محوره القائم يشي بالحياد ، حياد النص عن الانتصار لتواتراته ، ولحظاته المضطربة.

|(3)|

ندخل النص الآن ، لمحاولة مقاربته ، وجسه.

يستفيد النص من الشكل ، بمعنى أنه يتخذ من شكل النص الحديـــث هيكلاً لـــه ، وفي وعينا أن الشكل أحد مظاهر النص الحديث ، في خروجه عن الانتظام الحادث في النص التقليدي/ العمودي ، أو الانحياز للشكل اللا منتظم في التفعيلة أو النثر ، عـــن شكل الكتلة الواحدة في البحر. بالتوازي ، علينا إدراك إن الشـــكل كـــان نتيجة ولم يكن غاية في تجربة النص الحديث ،

إذ فرضته في (الشعر الحر) التفعيلة الموزعة والمحققة للمعنى/ المشهد في الجملة الشعرية ، وفي (قصيدة النثر) فرضته الجملة الشعرية وتجليات العمل على آليتي التشظي والتجاور (الفصل-الوصل).. وهذا ما لم تستطيعه المجموعة ، إذ الشكل يعمل منفصلاً عن المعنى.

(101)

بالأمس كنت تأخذين بيدي كطفلٍ يغمره الارتباك
ويجره حضورك بجانبه
فتسيل منه دماء الانتساب إليك.

هذا المقطع مثلاً يعمل في ثلاثة أسطر ، وكل سطر ممثل في جملة متعلقة بما بعدها ، محققة ضرورة تجاورها (بالأمس كنت تأخذين بيدي كطفلٍ يغمره الارتباك ، ويجره حضورك بجانبه ، فتسيل منه دماء الانتساب إليك) ، بحيث لا يستفيد النص من تطبيق القطع/ تشظيه ، طالما ثمة ما يصل أجزاءه : و-العطف ، وف-السببيّة.

- يضاف لهذا الانفصال ، انفصال أجزاء النص عن بعضها ، فالمقاطع المكونة للنص تعمل في الكثير بمعزل عن بعضها ، إذ المفترض أنها مرتبة في ترقيم متسلسل ، ومتتالية ، هذا

يفــرض إن تعمــل هــذا المقاطع بشكلٍ تتابعي ، إذ يستقبل المقطــع التالــي الإحالة القادمة ، وإدارتها للمقطع التالي ، بالنســبة للنمط العمودي/ المستقيم أو توزيع الإحالات[4]. أما القول بأن ثمة خط عام يحكم بناء النص ، فهو غير حقيقي ، لأن الــنص فــي الكثير من المواقع يعمل في تفاصيل بعيدة عــنه ، ويعــود لنقاط ، ويقفز إلى أخرى ، فالإحساس بحالة التوحد مع الآخر (السيدة ج) حالة من المفترض أن يربطها ســياق الــنص بنائــياً (بشكلٍ عام) ، لا بشكلٍ منفصل في أجــزاء النص. وأعتقد أنه لو عملت المقاطع بشكل منفصلٍ عــن بعضها ، كأن توزعت مرقمة أو غير مرقمة مستقلة ، كــان أوعى لتعدد أنماط وحالات التوحد والتجلي في فضاء (السيدة ج).

- وبمعاودتــنا قــراءة المجموعــة بشكلٍ مركز ، تتكشف لعبة المقاطع لنا ، إذ العمل المبيت في النص ، هو محاولة رصد لحظات من التوحد التي وجد فيها الكتب نفسه ، فهو في مقامٍ يســتدعي حالــة عاشق قديم ، وفي أخرى يعمل على إعادة إنــتاج رصــيد معرفي ، عاكساً بالتالي تمكناً من لعبة إدارة النص في الرصد ، والقبض على خيوط الحكي ، وهي لعبة يجيدها الكاتب كونه يكتب القصة القصيرة.

ولــنا أن نعــترف أن الــنص يعمل على النثر ، لا على الشــعر ، بمعــنى إن الكاتــب لا يبحث عن تفعيل النثر باتجاه الشعر ، مستفيداً مما يتيحه النثر. فانشغل بالرصد عن الدلالة ، وبالحكــي عن السرد ، بحيث انحاز الكاتب للعمل بشكلٍ منطقي أو تتابعــي ، وهذا النمط الخطي لا يمكنه الانغلاق على نفسه ، وسأسمح لنفسي إجراء مقارنة بقصد البيان :

(71)

بعيدة عني الآن
بدونك
لا معجزات تلوي عنق المنطق
ولا أنبياء يشكلون العالم بالصبر

فــي الطرف المقابل ، أقتطع من (العالم يستبدل ثيابه) للشاعر "فرج أبو شينة" :

نص/ أوتار شاحبة :

8

دعي النخلة

تستريح قليلاً

أيتها الريح

هي الآن

لا ترغب

في الرقص

و ليس بعراجينها

بلح عاق.

فـــي المقطع الأول يتجه النص في اتجاه واحد ، (بعيدة عنـــي/ بدونـــك/ => لا معجزات ، لا أنبياء) ، أو ما يمكنني تسميته نصاً مفتوحاً (من => إلى) ، وهو منطق يعتمد الرصد في المؤثر (بعيدة/ بدونك) والنتيجة (لا معجزات/ أنبياء).

أمـــا المقطع الثاني فيعمل كمنظومة مغلقة ، مستفيدة من طاقـــة الشـــعر في إغناء المشهد ، بشكل أكثر مرونة ، راقبوا معي :

>> دعي النخلة/ تستريح قليلاً/ أيتها الريح/ هي الآن/ لا ترغب/ في الرقص/ وليس بعراجينها/ بلح عاق.

>> أيتها الريح/ دعي النخلة تستريح قليلاً/ هي الآن لا ترغب في الرقص/ وليس بعراجينها بلح عاق.

>> دعي النخلة تستريح قليلاً/ أيتها الريح/ هي الآن لا ترغب في الرقص/ وليس بعراجينها بلح عاق.

>> هي الآن لا ترغب في الرقص/ وليس بعراجينها بلح عاق/ أيتها الريح/ دعي النخلة تستريح قليلاً.

يتحقق في هذا المقطع ما يمكننا تسميته بالمعادلة الموسيقية ، وهي معادلة في طرفين (الريح= النخلة) ، مقدار التغيير في طرف ، يناظره تغيير بذات المقدار ، هذه المعادلة الموسيقية تعكس أيضاً الاستفادة من آليات الفصل والوصل لموازنة الدفق الشعري ، لننظر :

>> دعي النخلة// تستريح قليلاً/ أيتها الريح/ هي الآن// لا ترغب// في الرقص/ وليس بعراجينها بلح عاق.

إن المزيد من إجراءات الفصل تعمل على تحديد نمط البعد الدلالي الموازية للدفق الشعري وامتداد النَّفَس في السطر ، وإن

كنـــت أسمي بعض هذه الحركات بـــ(القطع أو الفصل الجائر) الذي يعمل على ضغط تموجات/ توترات النص في الدفق :

>> دعي النخلة/// تستريح قليلاً/ أيتها الريح/ هي الآن/// لا ترغب/// في الرقص/ وليس/// بعراجينها/// بلح عاق.

|(4)|

أنـــا لا أحاول التقليل من قيمة النص ، فالقاص "الصديق بـــودوارة" صديق عزيز ، وثمة قصة جميلة تربطنا ، ولا أعتقد أنـــه عـــندما قـــدَّم نصه اختار الشعر جنساً ، وأقول إنها شبهة الشكل ، انحرفت بالسياق.

وما قلته ، محاول لرفع شبهة الشعر ، دون أن تكون ثمة نـــية لـــرفض النص كعملٍ إبداعي يملك الكثير من المقومات ، فلغـــته الســـهلة وأنساقه المحددة المعالم ، والطاقة الشعرية التي يحملهـــا في داخله ، توقعنا في شبهة الشعر ، خاصة ما يتكشف لـــنا مـــن تجليات حد الانتشاء ، تعكس شكلاً صوفياً جديداً في لمـــس الغاية المتقصاة. وليكن ما بين أيدينا (نص) كمصطلح تـــتفق فـــيه كل أشكال الإبداع ، أو (خاطرة) كمصطلح يحدد حالـــة من التجلي والإسرار ، أذكر أني ذات مرة سألت الكاتبة

"كوليــت خوري" : لماذا اخترتِ أن تسمي تجلياتك خواطر بدل شــعر؟ ، خاصـــة وإنها على درجة علية من الشاعرية. فردت ببســاطة شــديدة : أنـــا لست بشاعرة!! ، وأذكر في هذه المقام خواطر الشاعر "نزار قباني" ورسائله ، خواطر "غادة السمان".
وأدعوكم لمساعدة "الصديق" ومعاودة البحث عن السيدة ج.

هوامش :

* الصـــديق بـــودوارة (البحث عن السيدة ج)- منشورات مجلة المؤتمر. طرابلس/2005.

1- محاولة لاختصار التعريف العربي والغربي القديم للشعر.

2- لا يعنــــي هــذا نكران الأشكال القديمة للشعر ، فالنص الشعري يعبر عن مرحلـــته ، ويعكـــس الذائقة الجمالية لتلك الفترة ، محدداً أبعاد وآفاق هذه التجربة فيه كجنس إبداعي.

3- لا يعني السطر بالضرورة أن يكون جملة.

4- بمعنى أن النص يعمل على خطٍ مستقيم لربط أجزائه ، وهنا العمل يرصد تفعـــالات المشهد/الحالة حتى النهاية ، أو أن يعمل على توزيع الحالة في تفاصيل صغيرة مشكلاً نمطاً تشاعبياً (هرمياً).

عندما يعيد الشاعر ترتيب بيته

1.. بداية

رغـــم الاخـــتلاف الكبير ، حول تجربته ، إلا أن الشاعر "علـــي صـــدقي عـــبد القادر" يظل علامة في الشعرية الليبية ، علامة تجاوز الخمسين عاماً ، صوتاً حاضراً في كل المحافل ، ونصـــاً يؤكـــد التجربة الشعرية الحديثة في ليبيا.. والذي يدخل لتجربة هذا الشاعر بداية من (أحلام وثورة) الصادرة في العام 1957 ، التي مثلت صحبة (الحنين الظامئ) مجموعة الشاعر "علـــي الرقيعي" بداية للتجربة الشعرية الحديثة في ليبيا ، رحل "الرقيعـــي" ومـــتع الله شاعر الشباب بالصحة ، حتى عبر إلى الـــنص الحديـــث ، وكثـــيراً ما أسأل نفسي : ترى لو أمد الله فـــي عمر "الرقيعي" هل كتب النص الحديث أو قصيدة النثر؟ ، لا يوجد من يملك الإجابة إلا صاحبها الذي غيبه القدر.. ونعود لشاعرنا.

الـــذي يدخل لتجربة شاعرنا يدرك أنه أمام تجربة شعرية خاصـــة ، تبدأ خصوصيتها من سهولة مغرية بالخوض عميقاً ، إلـــى صـــعوبة في الخروج ، وأيضاً الحضور الملفت للتفاصيل

الصـــغيرة الخاصــــة ، التــــي تعقد علاقة خاصة مع الشاعر ، وحفاظه على مجمع ثيماته التي تجاوزت الدال على تفعيلها دالاً في أكثر من صورة.. والذي يطالع تجربة الشاعر في نصوصها الحديـــثة يكتشـــف تحولها ، وتطورها في الشكل الذي اختارته (وللأســـف أنـــه لم تطبع للشاعر أية مجموعة بعد [اشتهاء مع وقـــف التنفـــيذ] الصــــادرة في 1979 ، بمعنى أنه لا متن يضم تجربـــته إلا الصحف والمجلات. هذه التجربة تكشف الكثير من محـــاولات الشـــاعر للخـــروج عن وحدة القالب البنائي للنص الشـــعري ، فهـــو كتب النص التقليدي ، ونوع على هذا الشكل فكتـــب المثلـــثات والمربعات ، ونوع على النص بالمقطوعات الصغيرة ، وكتب النص في شطر واحد ، ونوّع على المقاطع.. ومـــع تجـــربة الشـــعر الحر (التفعيلة) كتب الشاعر وأبدع ، ولحاجـــة الـــنص (لا حاجـــته) ظـــل يكتـــب المقطوعـــات والمقطعـــات ، كما نقرأ هذا في مجمعاته الشعرية ، ولقد استفاد الشـــاعر مـــن تجربة الشعر الحر أيما استفادة ، فلأنه يستخدم/ يعـــتمد الجمل القصيرة كان الشعر الحر محققاً لرغبة الانطلاق دون مقتضيات البيت الشعري ، وهذا النظام حقق لـــه في أكثر مـــن مكان أفقاً لإرسال الصورة دون أن تصاب بخلل الالتفاف للســـطر التالـــي ، فهـــي وإن امتدت لـــه ، إلا أن نظام الجمل القصيرة كان كفيلاً بإيجاد توزيع متزن لها.

- نص/ ضفائر أمي[1] :

ضفائر أمي ، وجدت بها الله ، قال سلاماً ، وأهلا
بها يستريح النهار ، يفكر في كيف يأتي؟؟.
يشيخ الزمان. ويرجع من بعد طفلا
بها يغزل الليل أحلامنا ، والأساطير ، وهي تدور حبيبه
وتدخل أعيننا في خفر
لترسم ما نشتهيه. وأهواءنا في صور.

والشـــاعر "علـــي صدقي عبد القادر" استمر بكتابة الشعر الحر ، منتقلاً منه إلى كتابة قصيدة النثر أو النص الحديث (وإن كـــان الشـــاعر نفسه لا يعترف بالتسميات ، إنه يعترف بالشعر فقـــط) ، ولقد حاولت أن أقف على بدايات كتابته أو نشره النص الحديـــث لكني لم أوفق ، فلا توجد إلا لصحف والمجلات تحتفي بأشـــعاره ، لكـــن ممـــا توفر لدي من مراجع في أعداد لبعض المجـــلات والصـــحف وخاصة مجلة الفصول الأربعة ، أقول أن منتصف الثمانينيات عرف نشر الكاتب لنصوصه الحديثة ، فحتى بدايات الثمانينيات كان ما نشره في مجلة الفصول الأربعة ، نصاً شعرياً خاضعاً لمقاييس الشعر الحر (التفعيلة).

نص/ أمي .. ويقظة الملح والزيت[2] :

رسمت وجوها ، دوائر ، فوق الرياح
بأرض براح
فكانت خيول
بأعرافها مطر ، وسيول
وأحمل نافذة الضوء للج ، عبر المحيط
فتشهد نبتة قاع ضياء ، لأول مرة
وتسأل جارتها : كم ترى الوقت في ساعتك؟؟؟
تقول لها : الساعة الآن ،خيط ضياء ، وحبة ماء على هامتك
وينهض قاع المحيط
من النوم مستمعا للحوار الرقيق
ويصحو الزمان ، ليضبط ساعته من جديد.

فالشـــاعر وهـــو يدخل تجربة النص الحديث ، يقف على رصيد يمكنه من الاستمرار بذات النسق ، والكثير من الشعراء مـــن حافظ على شكل النص واستمر به ، ومحاولة قبضي على هـــذه النقلة غاية لمراقبة النص في شكله الأول.. وهي محاولة أنشـــد فـــيها مقاربـــة كـــتابة الشاعر النثرية الصرفة لتجربته الحديثة ، وباستثناء ثيماته التي حافظ عليها ، فالشاعر غير من أدواته ، وحافظ على جملته القصيرة ، فأنا أفترض أنه ثمة نقلة

قــبل تشــكل الــنص في شكله الحالي الذي يتخذ عنواناً أساسياً (عاماً للنص) ، ومن بعد يتفرع إلى ثلاثة أو أربعة عناوين.. حيــث يعمل الشاعر في هذا الشكل على الكتابة بشكل متوازٍ ، وأعني أن الشاعر ينطلق في ثلاثة/ أربعة توازيات يقارب فيها المشــهد ، وهــو مازال يعول على أجزاء الصورة التي يريدها الأجزاء الصغيرة التي يراها هو.

هوامش :

1- علي صدقي عبد القادر (ضفائر أمي)- لبنان 1979.

2- مجلة "الفصول الأربعة".. العدد :15/ سبتمبر-1981.

صحيفة الجماهيرية- العدد :4692- 12-2005/8/13

عندما يعيد الشاعر ترتيب بيته
2.. الدخول للنص

تـــنطلق تجـــربة الشـــاعر "علي صدقي عبد القادر" من الإخـــلاص للنثر بشكل مطلق ، والتعويل عليه ، وهو إخلاص غريب لشاعر لـــه تاريخه الشعري في الشعر التقليدي والحر ، وأيضـــاً انقطاع تام عن إرث الغناء والإيقاع في الشعر ، وفي محاولتـــي للبحـــث عـــن إيقاعٍ ما لنص الشاعر ، وأعني إيقاع الوصـــل والقطـــع أو النبر الذي تحدث عنه الدكتور "كمال أبو ديـــب" ، كانـــت النتـــيجة أنه لا نظام ثابت أو آلية لكتابة هذه النصـــوص ، فحتى ما أعرّفه بالأدائية أجدها لا تفيدني في تتبع إيقـــاع لهـــذا النص ، وكأن هذا النص لا يحاول إيجاد منظومة إيقاعـــية تحـــاور إيقاعـــاً داخلـــياً تـــتعلق به بالشعر (الإيقاع الداخلي) ، إن الشاعر ينقطع عن أي صورة للغنائية أو الإيقاع في نصه ، إنه يخلص بإطلاق للنثر.

نص/ البحر يغسل يديه [1] :

[غربال]

الليل يغربل الطرق قبيل الفجر

فيحتفظ بحفار القبور ، والخنجر والأفعى

ويهرب ، يهرب ، يهرب

حتى سقط في البحر

لذلك صار البحر يغسل يديه ، مدى الدهر

يغسل ، فذهبت الظلمة ،

وبقيت الزرقة..

هذا الإخلاص يطرح أمامنا المكان لاحتمال أكثر من حضور ، فالشاعر الــذي يعترف بالشعر في كل شيء ، في الابتسامة ، في اللفتة ، في السلام ، في القــبلة ، يصــنع الشعر في الاختلاف (أو هكذا ترى القاعدة التقليدية = الشعر× النــثر) ، يــتخلى بحثاً عن غنىً أكثر في تجربته الحديثة (غنى الجاهزية بغنى المفترض) ، وهو بحث شرعي للشاعر.. وهو يدخل هذه التجربة بالاعتماد على ثلاثة مرتكزات :

- الاحتفاظ بثيماته الخاصة.
- جمل القصيرة.
- الإخلاص للنثر.

فالشـــاعر لم يتخلَ عن ثيماته الخاصة (فاطمة ، الوردة ، أمي ،...) ، التي عنونت نصوصه وصارت علامتها المسجلة ، هــذا يعمل على ربط التجربة ومنحها إطاراً موحداً وشكلاً عاماً يوافــق بين أطوارها ، هذه الثيمات التي عكستها التجربة السابقة تعــيدها التجربة الحالية (الآنية) ، تجربة اللحظة ، وهذا الثبات يفــترض أنهـــا (أي الثـــيمات) تحمل ذات الطاقة لتستمر في النص ، وتمضي ، كأنها صورة لهذا النص ، فبالقدر الذي تنطلق فيه وتمارس حياتها كاملة في النص ، تؤكد فاعلية النص وبالتالي الــتجربة.. ونلاحــظ أن هــذه الثيمات تطرح بطريقة واضحة ، ومســتقلة في مفردتها دون حاجة لدمجها في النظام الوزني للبيت أو جملة التفعيلة ، هذا منحها استقلالية وحريةً للفعل.

الجمـــل القصيرة ، التي في تواترها تجعل الجملة الشعرية تتســع أكـــثر ، في موازاة نفس الشاعر (الحالة/ المشهد) ، في تجـــربة الشـــاعر الحديثة تكون مرتكزاً في تكوين السطر ، وبناء النسق الشعري للنص ، الهيكل البنائي أو ما يعرَّف بهندسة النص.

هــذه الجمـــل القصـــيرة ، تعمل لتكوين الوحدات اللازمة لإنـــتاج الصورة ، مكونة الشكل العام للفقرة ، التي يعمل الشاعر علـــيها بنـــية مبيتة ، أو قصد مسبق ، فهو يعمل على شكل معد

سـلفاً ، فالـنص يُنـتَج في ثلاث أو أربع فقرات معنونة ، تحت عنوانٍ رئيسي لها ، وهي وإن أظهرت نوعاً من الاستقلال ، إنما هـو الاستقلال الذي يحدثه التوازي لمستوًى معلوم هو الشاعر.. فالشاعر يعمل على شكل ثابت (النص/عنوان رئيسي= عنوان1 +عـنوان2+عـنوان3) ، وطالما أن الناتج دائماً ثابت (العنوان الرئيسـي=النص) ، فهذا يعني إن إجراء أي عملية تبديلية على العناصـر المكونـة لـن يحـدث أي تغيير في الناتج ، القاعدة الرياضـية تقول (إن الجمع عملية تبادلية : 3=1+2 / 3=2+1) ، والقصـد إنه لو عمدنا لإعادة ترتيب هذه الفقرات الثلاث أو الأربـع فـإن الـنص لـن يعاني إرباكاً (هي لعبة أشبه بلعبة المكعـبات) ، وهـذا يفيد فرضنا كون الفقرات المكونة فقرات منفصلة/ مستقلة تتوازى والشاعر ، فالنص يقوم على تعدادها لا على ترتيبها أو نظام تتابعها ، بالعكس من التركيب الداخلي لهذه الفقـرات الـذي يعـتمد تواتـر الجمل القصيرة ، والعمل على المفردة ، مكوناً ثانوياً للصورة ، بمنحها مسحة إضافية.

نص/ مدينتي.. اسمها طرابلس الحب(2) :

[جميلات العالم]

أكلت خبز جميلات العالم ، لم يكن كخبز أمي

نمت بأكبر المدن ، ما أعطتني أصغر حلم في بلدي

وأعود من سفري ، مملوءاً بدقة (ساعة سوق المشير)

وبوشم بنت ، تجمع فل شارع الظل ، وتغني

مملوءاً بنافورة الخيل المجنحة ، بميدان الشهداء

في بلدي يعرفني ظلي ، الشجر ، والماء ، وفي الخارج أسمع : من أنت؟؟!!

نعترف أن الدخول لهذه التجربة كان بوعيٍ ، وعي أدرك متطلبات التجربة وحاجتها الملحة للتفرد.. فقصيدة النثر نص خاص (مبدأ الصعوبة/الخصوصية في قصيدة النثر) ، من هذه النقطة نقطة الخصوصية عمل الشاعر على إيجاد شكله المستقل ، شكله الذي يخصه هو ، الذي يرسم به نصه ويكونه.. فخلص بالنثر لإيجاد لغة سهلة ، سلسلة ، قريبة ، لا تحاول الغوص في البعيد ، الجمل محددة ، والمفردات تقف لدالها لا تغادره.. الشاعر "علي صدقي عبد القادر" يبحث عن إيصال

الصـــورة التي يراها هو ، الصورة بكل تفاصيلها ، معولاً على ذائقتـــنا فـــي الإيفاء بما تريد في بعض الجزئيات التي يراوغنا فـــيها ، ويفتحها أمامنا ، فعندما نحاول البحث في (أكلتُ خبز جمـــيلات العالم) ، فنحن أمام احتمالين : أول يقول بأكله خبز جمـــيلة جمـــيلات العالم ، ولم يعول على الجميلة ، فهو قصدها مباشـــرة وأكـــل خبزها.. وثان يقول بأكله خبز أكثر من جميلة موزعة على العالم ، بأن قصدهن جميعهن وتذوق خبزهن.

إلماحـــة أخـــيرة.. هـــي فتنة الشاعر بالأشياء البعيدة عن أعيننا ، الأشياء التي نمرها ولا نراها ، الأشياء التي نسيناها بفعل الرتابة ، والتي يؤكد فيها الشاعر ميلاده كل يوم ، فيعيد فيها دهشة الاكتشـــاف.. يقـــول : (وبوشـــم بنت ، تجمع فل شارع الظل ، وتغني/ مملوءاً بنافورة الخيل المجنحة ، بميدان الشهداء) ، فنحن نكاد ننسى في حضور ساحة الشهداء نافورة الخيول في طرفها ، ونســـينا تمامـــاً الفل الذي كان يطرحه شارع الظل.. هي أشياؤه الخاصة التي يكتشفها في كل يوم ، بدهشة الاكتشاف الأول ، ينقلها إلـــى نصـــه ، ونصاب بالدهشة لغفلتنا عنها ، وبقدر السواد الذي حجب عنا المشهد ، وظلله ، وأخفاه كثيراً.

يظـــل الشـــاعر "علي صدقي عبد القادر" تجربة قائمة ، صـــامدة.. فهو يرتّب بيته ، دون الحاجة لأثاثٍ جديد ، فالرؤية والمعـــرفة بجوانـــب البيت كفيلة بأن تخلق الحداثة المرجوة ، والطقس الجديد المأمول من إزاحة الكرسي للأمام قليلاً ، أو جر الطاولـــة عـــن الوســـط باتجاه النافذة.. هو إدراك هذه الأشياء والإيمـــان بها ، الإيمان بقدرتها على إدهاش المتلقي.. إنه يريد فقط الرؤية التي يتجاوز بها المشهد إلى رؤيا يجاوز بها مساحة الغرفة التي يشغلها.

هوامش :

1- مجلة "الفصول الأربعة".. العدد :45/ يناير 1991.

2- صحيفة الشط.. العدد :484/ 1999/08/03.

صحيفة الجماهيري- العدد : 4698- 19-2005/8/20

ثباتُ السّرد.. ثباتُ السّارد

قراءة في رواية: تقودني نجمة

روايـــة ليبية.. يكفي هذا لجعلك تبدأ من فورك في مطالعة هذا العمل الإبداعي ، ولا تنفك حتى تنهيه.. شخصياً لا أسعى من خلال القراءة لتحقيق كثير الأشياء ، فالقراءة في حد ذاتها متعة ، ومـــن بعد أبعاد العمل ذاته ، وكونه ليبياً فهذا يحفز فيَّ المزيد من أجـــل الغـــوص فيه أكثر ، واكتشاف ما يمثله هذا العمل في متن الـــرواية الليبية ، التي مازالت أثراً غائباً في واقعنا الثقافي ، أمام أنماط وأشكال الإبداع الأخرى خاصة الشعر ، ولعلي أعيد ذلك في حاجة الرواية لاستقرار يكفل للعمل فترة من التاريخ كافية لتغطية الآنـــي والمســـتقبل ، وأمـــام ما يصلنا من أعمال روائية عربية وعالمية ، فإن الرواية الليبية في نماذجها المقدمة ، هي رواية في مرحلة تتراجع لخطويتين عن مناظرتها العربية.

وســـنحاول الدخول لروايتنا ، ومحاولة قراءتها من خلال هـــذه السطور.. أما الرواية فهي (تقودني نجمة)(*) ، والكاتب هـــو "محمد الأصفر".. و"الأصفر" يدخل هذا العمل الروائي بعد تجـــربة مـــع كـــتابة القصة القصيرة بشكل واسع في الصحف والمجلات ، ومن خلال مجموعته القصصية (حجر الرشيد) ،

قدَّم نفسه نصاً متميزاً ، ومن بعد روايته (المداسة) ، ومن هذه الخلفـية سنحاول أيضاً التزود في دخولنا/ قراءتنا لهذه الرواية (تقودني نجمة).

تمنح الرواية كاتبها مساحة أكبر وأرحب للعمل خلالها ، وبالتالـي فإن العمل سيكون منطلقه خطة مسبقة حتى لا يضيع الكاتب في المتاهة الناتجة (التي يصنعها) ، وأذكر هنا للكاتب "نجيـب محفـوظ" حديثه عن الثلاثية ، أنه أنشأ في مكتبه دائرة للـنفوس فـتح فيها لأبطال العمل شهائد ميلاد ودفاتر عائلية.. والتخطـيط يمكن الكاتب من إدارة اللعبة ، واختيار الشكل العام لـلأداء وإدارة الأحداث.. و"الأصفر" اختار أن يكون راوية هذا العمل ، وشخصه الذي تتفاعل به/ معه الأحداث ، وهذا يذكرنا بروايـته الأولـى (المداسة) ، حيث الأحداث تدور في فلكه ، وهـو يذكرنا بما يصادفنا في اليومي من شخصيات يكون همها الحكـي والحكـي ، ومـن طـرف بعيد يعطينا صورة (دون كيخوت) متخلياً عن خيوله ومدافعه.

العمـل نص في اتجاه واحد ، بمعنى الانطلاق من نقطة إلـى نقطـة ثانية إلى خطوة أخيرة ، دون التعويل على ارتداد الرسـائل منه ، فهو شخص اختار أن يقدم لنا حكايته ، حكايته لا يهـم ، فما يهمنا أنه مارس فعلاً لغوياً سردياً وجهه باتجاهنا

دون رغبة منه (قصداً) باستعادة أياً من أحداث روايته ، حتى إنـــه لا يغـــادر الـــنص أبداً ، حاضراً في كل الأجزاء القريبة/ البعـــيدة ، الخفـــية/ الظاهـــرة.. هذا جعل العمل مجموعة من الدوائـــر المستوية المتوازية عمودياً ، والراوي المحور الجامع لهذه الدوائر ، وعمله راوياً يكون بالانتقال بين هذه المستويات ، إذ لكـــل مســـتوى حكـــياته ومعالمـــه الخاصة ، مما جعل هذه المســـتويات مستويات غير متساوية ، لاختلاف درجات التواتر والقص ، وإن كانت تتساوى في مستوى السرد وثباته.. وعملية الانتقال هذه ، أو الصعود والهبوط طالما الأسطح متوازية بشكل عمـــودي ، لا تـــتخذ ترتيـــباً معيناً ، بل بطريقة غير مرتبة ، تخضـــع لمـــزاج الـــرّاوي ، الذي وحده يختار وقت الانتقال ، وأيضـــاً لأقـــرب مستوى تتوافق فيه درجات التواتر ومستويات القـــص مع نقطته التي يزمع الانتقال منها ، فهو يختار اللحظة والمـــنطقة التـــي ينـــتقل مـــنها ، وهذا يعتمد على إيقاع السرد واتجاهـــه.. ورغـــم ما يوحيه هذا الانتقال بوجود ديناميكية ما (حركـــية) ، إلا أن تراتبية هذا الفعل ، في هذه المستويات ، وثـــبات مســـتوى السرد جعل شكلاً من الثبات (الاستاتيكية) يطـــبع هذا العمل بطبعه.. فكما أن الطرائق واحدة ، سيكون في تفاعل هذه الحركات والانتقالات نوع من الروتين يفرض طابعه الرتيب ، محولاً الأمر إلى شكلٍ وظيفي يؤدى طبقاً للوائح.

العمـــل لـــم يـــتم من خلال تفعيل الأحداث أو تدويرها ، فإضافة لاتجاه النص للقارئ مباشرة دون حاجة لردّه (دوره في تفســـير الـــنص) ، وهذه المستويات الدائرية المتشابهة ، وثبات الســـرد.. فـــإن الـــنمو العضوي لشخصيات الرواية لم يكن نمواً طبيعـــياً يواكـــب الطبـــيعة ، أو مســـار الأحداث التي اعتمدتها الـــرواية ، لقـــد جـــاء الـــنمو طبقاً لحاجة الرواي ، فكانت هذه الشخصيات أنماطاً مجسمة ، لخدمة الراوي يستدعيها متى شاء.. ورغـــم التفاصـــيل الكثـــيرة التي يعايشها النص ، والشخصيات الحافـــة ، والـــزوائد التـــي احتشـــد بها الرصد ، فإن النص في قـــراءته ، بـــدا نصاً مختلفاً عن الأشكال السائدة ، كونه محاولة لكتابة رواية ليبية بأسلوب يختلف ، من هذا المدخل يبرز واضحاً اســـتقلال الـــرّاويةِ بروايـــته ، وإمكانية السرد لديه ، حتى تكون الـــرواية نســـقاً مفرداً على صفحات الكتاب ، بشكلٍ جعل السّواد طاغياً ، رسماً مربعاً يؤطر الصفحات صفحة بعد صفحة.. ولقد أوجـــد "الأصفر" آلية تناسل ، تتناسل بها الجمل معتمداً التراكيب الجُملـــية البسيطة والقصيرة ، فيسهل منها خلالها إجراء الوصل والتـــتابع.. وإن ظهر في بعض المواقع أن ثمة ضياع أو ارتباك فـــإن الراوي يؤكد فطنته بالخط العام للرواية ، فيعمل على كسر حـــدة الـــرتابة بالشـــعر ، وهذا جاء في وجهين ، أول من خلال

إجـــراءات القطـــع المجراة على الجمل ، بحيث يتكون من خلال هـــذا القطع تراتب الجمل بشكلٍ عمودي كاسراً حدة الكتل (وهو عمـــل خارجـــي).. وثـــانٍ برفع درجة الشاعرية في المقاطع ، فكانت المقاطع تتفاعل في داخلها ، كاسرة حدة السواد فتبدو أكثر بريقاً/ إشعاعاً (وهو عمل داخلي).

وعليـــنا أن نعترف ، أن هذه الرواية لم تختلف كثيراً عن (المداســـة) روايته الأولى ، فالتقنيات المستخدمة هي ذاتها ، وإن كانـــت (المداسة) أكثر تطرفاً ناحية اللغة ، التي يتصرف فـــيها الكاتـــب كما يريد ، محولاً إياها لمغامرة يكشف فيها عن إمكانـــيات التصـــريف.. و"محمد الأصفر" لم يستفد من تجربته القصصـــية المميـــزة فـــي إدارة القصـــص الصغيرة في نصه الروائـــي ، كما استفاد من تكوين المشاهد والصور ، ولكن هذا العمل في مجمله ، نص يغري بالقراءة بحدَّته وهدوئه ، وسعيه ليكون نصاً متميزاً ، يغاير الأشكال الروائية في ليبيا.

الهوامش :

* محمـــد الأصـــفر (تقودني نجمة/ رواية)- منشورات الأصفر- ط1/ 2004.

صحيفة الجماهيرية- العدد : 4518- 21-2005/1/22

غرفة المرايا

منذ البداية لن أعلن تصالحي مع هذا النص ، فمنذ لحظة البداية وحتى النهاية كان الصدام على أشده.. فمتن الرواية الذي جـاء فـي 112 صـفحة لم يحتوِ على أي من علامات ترقيم الجمل ، فغابت الفاصلة أبداً وحضرت "النقطة" في الختام فقط.. وحـتى وإن ذهبت مع الرأي القائل (وهو رأي بعض من قرأ الرواية) ، بأن النص/الرواية اعتمد على المونولوج الداخلي ، فإن هذا لم يكن ليمنع وجود هذه العلامات ، خاصة وأن الجمل كانـت تحـتاجها ، إذ لم يعمد الكاتب إلى تقنية تمكنه من ربط الجمـل في سلاسل تمكنها من إرسالها موافقة للشعور النفسي/ الداخلي ، لقد جاءت الجمل قصيرة ، يكتفي المبتدأ بخبرٍ واحد ، والفعل بفاعله.

الـنص بحـث فـي الذاكرة.. قراءة من الداخل لسيرة ، واسـتنطاق لمـا يتقاطع معها ، من معالم وشخوص ، لذا فهو يبـتدئ مـن نقطـة "التحفيز" ، أو ما يمكن تسميته بالباعث أو المحفِّـز (مادامـت تحفيز) ، الذي يستظهر النص من داخل الكاتـب ، وإن ابـتدأ النص بمونولوج داخلي ، فإنه في داخل

المتـــن تحـــول إلـــى السرد والحكي ، إنه يستطيع بكل سهولة الخـــروج من داخله إلى الخارج ، والعودة بكل سهولة ، وبذات الســـهولة يـــتحول المتـــن ويتخلى عن شخصه المختار للحكاية ليـــتحول إلى آخر ، وآخر.. وهنا وفي هذا ، نكتشف أن الكاتب ربما كان هو ، أو ربما كان الآخر الجالس والذي لم يشر لاسمه في هذا المتن.. فشحنة النص التي تنتقل بين الشخوص ، تشتمل علـــى الكثـــير مـــن الثبات في قراءتها لهم ، إن ثمة حالة من الموازاة في كل هذه الشخوص ، وما يتقاطع معها من آخرين ، ومـــا يـــتمحور من أحداث حولها ، هذا التوازي هو ذاته الذي يقابلنا في المرآة ، فهو قادر على موازاة كل شيء ، وهو ثابت.

إن الكاتـــب لا يخـــرج عن هذه الدائرة ، إنه موجود في مكـــان ما ، وفي زاوية ما ، لذا فإننًا نلمحه في كل الشخوص ، وربما كان "دردانين" هو الأقرب ليكون الهامش الذي ، لا يأتي ذكره إلا آخراً ، والذي إليه ترجع الإشارات والإحالات.. وربما لهـــذا لا يحتفـــي الـــنص كثـــيراً بالقرية (قد أبادل التعبير بين الكاتب/ النص ، إذ لا فرق بينهما) ، ولا يذكرها إلا من خلال ذاكرة الطفولة الساذجة ، والتي تبدو واضحة في تعاملها المجرد والاعتباطـــي مع الأشياء ، حتى الكوامن واللذات في هذه الفترة لا تـــأخذ شكلها الطبيعي ، إلا في معنى المنافسة والسباق ، أو مجرد تجربة أولى ، ، لذا فالمدينة تمثل صنو هذا المتن.

إن مـــا تحمله المدينة شيء لا نستطيع رسمه ، ولا يمكن توقـــع قــوى ســـحرها على البدوي ، الذي يظل يحلم بها ، إنه البحث عن الجنة ، عن جنة خاصة.. يكتشف فيها جنة الأخطاء والغواية ، إن (الحذاء) في هذه الحكاية مفصل مهم لاعتبارات اللزوم الواجب توفرها من رائحة الجنة ، الخارجي يرسم الكثير أحياناً ويفرض على الإنسان شكله الخاص وغاياته ، إن المدينة تستأثر بكل شيء حتى (بالشرطي) الذي حلم بقريته ، فتحول إلـــى غـــول غريب في سجن المدينة السياسي.. وبالشاعر الذي يســـكن فندقاً رخيصاً جداً ، يداري في زحمته كلماته الساخنة.. هي (العرج) الذي يجعل من شخص (جمعة) بوليساً سرياً ، يتتبع الآخرين بدون عرج ، ويؤكد رغبة المدينة في قتل الشجر مقاعد وكراسي ودواليب.

شـــخوص المديـــنة لديهم معادلتهم الخاصة في المعايشة ، إنهم السعي الدائم ، وانصرافهم النهاري لذواتهم ، واجتماعهم ليلاً متســـاوين لا يفرق بينهم إلا احتمالهم لنشوة الخمر.. نساء المدينة أيضــــاً مختلفات ، فهن قادرات على الغواية بأكثر روعة ، هناك الرخيصـــات وهناك الغاليات ، وهناك المغلقات ، المعادلة معهن لا تعـــدو ابتســـامة حـــظ أو ســـقوط.. (مريومة) أيضاً ترسم خطوطها الخاصة وتسقط كما تشاء.

لكـــنها المديـــنة ، وتظــل دائمة القادرة على منح الكثير ، الكثـــير مـــن الحـــرية للنوم في الشوارع ، والعربدة ليلاً فيها ، ومؤانسة البحر ، ومغازلته ، وتظل المخزن الكبير للنساء والمتعة الألـــم ، وربمـــا كانـــت الحاجـــة ، والشـــعور بنقصها هو الألم الحقيقـــي ، وفي لحظة الوقوع تحت سيطرته ، تبدو الأشياء كلها واحـــدة ومـــتوازية في ذات الصف ، (مُعلمُ التاريخ) يدفع ألمه بطريقـــته الخاصـــة ، يدخل إلى فصله مبتسماً يحكي عن التاريخ كمـــا يـــراه هـــو ، المديـــنة تمنحك حقاً جدوى التعامل بأفكارك وإتـــيانها ، فالمديـــنة أقـــرب لنبض البلاد ، وتحسساً لشواغلها ، وأقـــدر على رصد معاناتها التي لا تستطيع القرية تخيلها إلا في ســـيارة النقل والدرب المترب ، فالشارع ينتفض بكله ، ويخرج صـــائحاً ، ويمنح الجميع التساوي في النداء ، ويجيز لـــه ، لـــه هو فقط أن يقضي حاجته في الركن ، ويرتاح.

الـــنص فـــي مجمله ينطلق من المنطقة الجوانية ، الأكثر التصـــاقاً بالكاتب ، بهذا يتقاطع مع الشعر ، فرغم أن (عاشور الطويبي) شاعر ، إلا أن اللغة الشعرية تغيب كليةً عن النص ، وإن كان الشعر يفشل في كتابة الرواية ، إلا أنه لا يفشل لغة ، مانحـــاً النص بعداً آخر من الشفافية ، فالجفاف بدا واضحاً.. إن العملـــية وإن أتـــت من الداخل إلا أنها تفقد إحساسها بالأشياء ، التماس عادي والصفات مجردة إلا لما هي له.. والغاية إن قصد

الكاتــب إبعــاد الشاعر عن العملية ، فإنه أيضاً لم يمنح الكاتب الفرصــة الأكــثر للتقرب من النص ، والتعلق به أكثر ، فحتى المقــاطع التي غزاها التضمين اللغوي ، والمقاطع التي ترددت فــي بحثها الفلسفي ، أسميها من حاشية المتن.. إننا حقيقة فقدنا الشــاعر في هذا النص ، وحتى (الشاعر) الذي سكن الفندق الرخــيص لــم يخرج عن محيط الفندق والرواق ، إنها وكأنها عملية حجز.. بحث وسرد من الداخل..

ربمــا كنــت أجيز لنفسي تسميتها (قصة طويلة) ، إن الأحداث في تقاطعها الكثير وازدحامها أمام الشاعر ، جعلت من هذه الشخوص تتقاطع كثيراً في محاور دورانها ، فتلتقي كثيراً ، إنها جملة من الأحداث والمشاغل ، التي تسجلها كتابة داخلية..

"عاشور الطويبي" الشاعر.. يضعنا حقيقة أمام الكثير من الأســئلة ، فالــنص محمل بالكثير من التقاطعات ، وهي ليست تقاطعــات مــتقاطعة ، إننا في هذه الرواية كالذي يدخل غرفة المرايا ، كل المرايا متوازية ، والصور تتقاطع جميعاً في ذات الواقف وسطها.. لكن "عاشور الطويبي" عرف كيف يماهي هذه الــتقاطعات ، ومــنح كل مرآة صفة خاصة.. وإن ابتدأت كل الشواغل منه.

صحيفة المشهد- العدد :26- 2003/08/13

انزياح النص وقوانين السرد

لا يحاول القاص/ غازي القبلاوي ، الدخول بنا مباشرة إلى الحـــدث ، إنه لا يحب المفاجأة والمخاتلة ، إنه يحب الإعداد على مهل.. ولعلنا نعيد هذا إلى تخصصه الأكاديمي ، الذي يتطلب منه الأخـــذ بكـــل الظواهـــر ، ولوجاً للبواطن ، فهي المفتاح الوحيد للكشف ، إنه يؤثث بعناية للنص ، مانحاً إيّاه كل أشكال الرّفاه.

وعلـــى هذا التأسيس ، يغيب الإبهار ، وتبد واضحة لغة الرصـــد والتداعي ، والوقوف عند الحدث تفصيلاً ، مما يمكن الـــنص من التمتع بأكبر قدر من الاهتمام (إلى متى؟*) ، وإن أخذنـــا هذا على حداثة التجربة ، فإننا نقف على جدية حقيقة في الـــتعامل مع النص قرباً أكثر من داخله والتواصل معه ، وحال القبض على موضوعته التي يريد.. يبدأ القاص من النقطة التي يـــريد ، إنه هنا يستخدم سلطته في التعامل مع النص.. وهو بذا يتســـلم أمـــور الـــنص كاملـــة ، يديرها كما يشاء ، على إيقاع الرصـــد ، حتى وإن كان راوياً.. وهو حتى وإن التقط نماذجه مـــن اليومـــي وبملامســـة مباشـــرة ، فبمثل هكذا تأثيث وهكذا سلطة ، يتغير شكل الواقع إلى حلم أو ما يشبه الحكاية العظيمة

أو لنقل الأسطورة.. فـــ(غازي) لا يعول حقيقة على الواقع أو لنقل أنه لا يحاول أن ينسج نصه على نمط الواقع (موازاة) ، إنه يختار الصياغة التي يألفها ، الصياغة التي تمكنه من حرية تفصـــيلٍ أكـــثر ، وإلغـــاء أكثر للشخوص وتحديدهم ، لذا فإنه يضـــفي على النص الكثير من الضبابية ، وهي ليست الضبابية الحاجـــبة إنهـــا الضبابية التشكيلية التي تنزع إلى موازاة الواقع لإمكـــان ظهور الأشياء التي يريد (بدون جدوى(*)).. لذا فإنا نـــراه يؤثث بعناية فائقة لفواتح أو مداخل قصصه ، فمن البناء علـــى الأفعال الماضية إلى الاستهلال القصصي الرصين بجمل المبـــتدأ والخبر ، حتى إنه في نصه الأقرب جداً للبوح العاطفي كان تأثيثه هو السائد (ثلاث رسائل إلى أسطورة(*))..

فهـــل تـــراها حقـــاً الأسطورة..؟ أم هو الطموح لكتابة نص إنساني..؟.

قلنا ضبابية ، وتأثيث ، ونمط خاص ، وسلطة خاصة.. ولو جمعـــنا كل هذا لعادت بنا القصة إلى الحكّاء الأول في قومه الذي كان يجيد الحكاية فينصت لـــه الجميع دون مقاطعة ، فهو الوحيد القـــادر علـــى الإتيان بالغول ، والعروس الأرجوانية ، والفارس الفضـــي ، والســـحب التي تظلل السيارة.. إنه الوحيد القادر على صوغ الخوارق ، في حكاية واحدة هي "الخير والشر".

"غازي" يحاول أن يصوغ حكايته هو ، فيستعين لها بكل مـــا يريد هو لا هي ، فيأخذ قصة (أهل الكهف[*]) ، ويشكلها كمـــا يـــريد ، فيبدأ بصوغ الحدث وبتحديد عدد الفتية وكلبهم ، وإســـقاط صفة النبوءة أو الرسالة عنهم ، يختار لكل منهم وقت وحالـــة نهوضـــه ، ويخفـــي عن قصد كلبهم حتى يقدمه لنا في النهاية ، خائناً وعبداً للقمته.. إنه يعاود صياغة القصة برمتها.. وإمعاناً في مسيرته ، يجتهد في لغته ، واقترابها من لغة الحكّاء الـــذي يعجبه الإنصات فيستمر في سرده ، منتقياً الكلمات التي يحكـــي بهـــا بعـــناية ، عازفاً على وقع الجمل وغناها بالحيوية والإيلاف (من الألفة) ، مانحاً إياها كل ما تريد ، شاداً آذانهم بكل ما أوتي من قدرة على تضمين حكايته المفردات الواصفة ، والواقفـــة للحالة ، الراصدة لها ، وإن كانت ثقيلة الوقع ، عازفاً على وقعها دلالة لإثارة ذهن المتلقي..

والمتلقـــي هـــنا ، ليس كل الجمع الذي ينصت الآن ، إنه الفـــرد المستقل في كل المجموع ، إنه يوجه حكايته لكل فرد ، فالغلبة العقلية ، هنا تبدو واضحة في توجيه النص ، عن كل ما حوالـــيه باتجاه المتلقي ، إنه بهذا يصنع جسراً خاصة بينه وبين المتلقـــي ، ولعلـــنا نفهم الآن أو ندرك السبب الحقيقي لانفصال الكاتـــب عن نصه ، أو انفصال ذاته عن متن قصته ، حتى وإن

كــان هو المتن ذاته.. فهو مشغول بترتيب العلاقات المضطربة وصـيـاغتها ، لإيجـاد حالة من التوافق أو الاتفاق ، تتفق فيها الأطــراف.. في صورة تنزاح ناحية المثال أو الاكتمال.. وهذا يعدنا بنص أكثر جدية وتنوعاً.

إن "غــازي" يعــترف بالأسباب.. فينزاح ناحيتها معللاً ، ومؤيــداً لهــا ، ويظل يبحث فيها عن إجابة تكون لائقة ، لذا فإن الــتوازن أو المعادلة ثنائية الحد هي الدلال الرياضي الأقرب من نصــه ، وهــو الــذي تطمح لــه المعاناة قصد اتزان تظفر فيه بالسكينة ، وأقول معاناة لأني لا أتفق ورأي الصديق الشاعر/ خالد درويــش[1] ، الــذي عنون المجموعة بالألم والمرارة ، لأن هذا إقــرار بوضع لا يقبله النص ، فيفرض صورته المقابلة للواقع في موازاة تخلق فيها ما تريد ، وهنا ما يريده القاص.. الذي وكما قلنا يصنع الحدث كما يريد هو ، فلا يحتفي بالمكان حضوراً أو بناءً ، أو بالزمان تاريخاً وعمقاً ، إنه يهتم أكثر بموجوداته التي تخدمه ، فيحتفــي بالباب ، والشباك ، الغرفة ، والحالات من جلوس ومشي وهــروب ، ، وكــأن هــذا (النثر المديني)[2] يبحث عن مدينة حقيقــية ، أكــثر حضــوراً وتفاعلاً فتستطيع أن تفرض طقسها ومعاملــتها واســمها وشوارعها الغائبة في النص.. أو أن تفرض تاريخهــا هي.. لذا فإن القاص هنا يركب أدواته ويشغلها لوحده ، في مواجهة الأزمة التي توجد المعاناة..

إن الـــنص الـــذي نقرأه أمامنا من خلال هذه المجموعة (إلـــى متى؟) ، هو نص تواصل مع الواقع في عمومه ، وهو أيضاَ اتصال بالتجربة القصصية في ليبيا ، التي عادت لمزاولة نشـــاطها مـــنذ مطلع الـــ90 ، لكنها ظلت تنشد مكاناً آخر ربما كـــان هذا بتأثيث أقل ، وهذا ما يقدمه النص القصصي في ليبيا حقيقة من وقوعه تحت سلطة القاص وحده.

هوامش :

* عناوين قصص من مجموعة القاص (إلى متى؟)

1- خــالد درويش.. الألم في قصص غازي القبلاوي.. مجلة (أفق) ، السنة الثانية العدد :17 ، 2002/1.

2- نــثر المديــنة ، قراءات في القصة الليبية القصيرة.. منصور أبو شناف.. مجلة (الفصول الأربعة) ، السنة : 23 ، العدد : 25 ، 200/4.

صحيفة الجماهيرية- العدد :3623- 1-2002/3/2

قراءة في النصوص

قراءة في بعض من كلماتها
بناء الأنساق
طرابلسية عاشقة
مفصل الاستدعاء، وحكاية الجندي والأطفال
مقامة الوقت

قراءة في بعض من كلماتها

(شــباب شــباب) في عددها الأول طالعتنا في صفحتها (41) بــثلاث ومضـــات شــعرية جمــيلة لشاعرة أجمل هي (أم الخــير البارونـــي) ، (شـــامة طرابلس) بهذا لقبها أحد الأصـــدقاء في إحدى الأماسي الشعرية ، أقل ما يقال عنها إنها قصـــيدة معــنونة ب"أم الخير" ، في شعرها نفحة نسيم صيفي ودفـء لــيلة شتائية ، وعبق زهرة ربيعية غناء ، إنك أمام نص مفهم بالحيوية والانطلاق. هذا باختصار شديد شاعرتنا "أم الخير الباروني" ، وما هذه السطور إلا قراءة في الصفحة (41) من مجلـــة (شـــباب شباب) ، التي ارتأت أن تكون صفحة الشعر ممهـــورة باســـمها ، متضـــمنة ثلاث ومضات شعرية : تمهيد بدايات الرحيل- انتظار- خوف.

المبتدأ

الومضة الشعرية شكل جديد من أشكال القصيدة الحديثة/ الـــنص الحديث ، الذي استفاد من كل أشكال التعبير والفنون ، لخلق نص مغاير يمتلك أكبر قدر من مباهج الرؤية[1] والعمق ،

ورغم أن الكلاسيكيين يرون فيها شكلاً بعيداً عن القصيدة ، إلا أنها من صميم القصيد العربي ، فالومضة لحظة خاصة ، وخاصة جداً ، لابد أن تكون حتى تخرج الومضة ذات الجدوى ، فهي مكثفة ، واعية ، قادرة على خلق الدهشة ، وعندما قلنا إنها ذات جدوى ، كان قصدنا إنها نص حقيقي بعيد عن مجرد رصفٍ لكلمات وجمل وتعمية ، اللحظة الشعرية مكثفة ، داعية لما تريد قوله ، ولا نستطيع أن نفصل الومضة عن القصيد العربي كما قلنا ، وهذا ما يؤكده الأستاذ/ خليفة التليسي[2] ، حيث يقول : (الأصل في الشعر العربي هو البيت الواحد ، وعندما كان الشاعر العربي القديم ، يرسل البيت الواحد ليعبر عن لحظته الشعرية ، لم يكن يواجه أية مشكلة تعبيرية ، فقد كان البيت يعبر عن حاجته ويستوعب اللحظة الشعرية التي يعانيها بكل أبعادها) ، ويضيف أيضاً[3] : (ويتسع الشعر العربي الحديث أيضاً لتقديم نماذج كثيرة ينطبق عليها معنى قصيدة البيت ، رغم البناء الجديد للقصيدة الحديثة.. ونشير هنا إلى نماذج من قصيدة البيت الواحد يقدمها إلينا الشاعر أدونيس في قصيدة بعنوان المئذنة :

بكت المئذنة

حين جاء الغريب

اشتراها

وبنى فوقها مدخنة.

وفنـــياً يمكن أن نفهم الومضة الشعرية ، لوحة تجريدية ، في هذه اللوحة يمكننا أن نرى القصيدة في أبسط أشكالها ، شكل عام يؤكد الجوهر الدائم الحقيقي للقصيدة.

شـــاعرتنا/ أم الخير الباروني ، تدرك تمام الإدراك أنها تـــتعامل مع تقنية عالية- عالية الحساسية ، الخطأ فيها مفضوح حتى البدء ، ولأنها أدركت هذه الأشياء ، أنتجت نصوصاً عالية الإحساس ، قوية.

الخبر

ليســـت هذه المرة الأولى التي أقرأ فيها هذه النصوص ، فهي ضمن ما أملكه من نصوصٍ ودتني بها الشاعرة ، وكنت قد سجلت بعض الملاحظات عنها وعن باقي القصائد ، لكني عندما وجدتها -أي النصوص- منشورة ضمن مادة العدد الأول لمجلة (شـــباب شـــباب) ، رأيـــت أن أنظم وأنسق هذه الملاحظات والتعليقات في شكل قراءة ، متمنياً أن تضيف الجديد.

للقـــاء طعمـــة السكر في الحلق ، وللقاء أيضاً نشوة وقوى تســـري في خلايا الجسم كلها ، تكون أقرب للفراشة ، للعصفور

مـــن الإنســـان الملتصق بالأرض ، والشاعرة بعد اللقاء خافت.. مما؟

نص/ خوف

البارحة

بعدما غادرتني

على غير عادتي ، لم أقرب الماء

ولم أشرب

خفت ،

خفت أن أنطفئ

اللقـــاء كـــان البارحة. اليوم تخبره أنها لم تقرب/ تشرب المـــاء مخافـــة أن تنطفـــئ فيها نشوى اللقاء/ تلك الجذوة التي أشعلها اللقاء.

حركة أولى :

هـــذا اللقـــاء كان غير عادي ، فهي بعد مغادرته كسرت عادتهـــا (علـــى غـــير عادتي) ، أي ما حدث لم يكن بالشيء العادي الذي يجعلها تستمر على عادتها.

حركة ثانية :

لم أقرب الماء/ ولم أشرب/ خفت ، خفت أن أنطفئ.

لنتخـــيل معاً أنهما عندما افترقا صافح -ولابد- كل منهما الآخـــر ، والآن ، يمكنـــنا أن نفهم لما لم تقرب الماء؟ مخافة أن تنطفـــئ الجـــذوة بيدها ، ولم تشرب الماء مخافة أن تنطفئ جذوة اللقاء بداخلها ، هنا ، تعاملت الشاعرة مع الماء بشكلٍ تجريدي ، وفي وعيها تدرك أن التقاء الماء والنار هو الانطفاء/ الموت ، لذا خافت على الجذوة بداخلها ، فهي بهذا تكون قد جردت (الماء) من كونه ، إلا من فعل الإطفاء.

حركة ثالثة :

1. البارحة/ على غير عادتي/ بعدما غادرتني ، لم أقرب الماء/ ولم أشرب/ خفت ، خفت أن أنطفئ.
2. بعدمـــا غادرتنـــي ، البارحة/ على غير عادتي ، لم أقرب الماء/ ولم أشرب/ خفت ، خفت أن أنطفئ.
3. بعدمـــا غادرتنـــي ، لـــم أقـــرب الماء/ على غير عادتي ، البارحة/ لم أشرب/ خفت ، خفت أن أنطفئ

ماذا أريد من هذا؟

الإرادة الوصول للمعادلة الموسيقية ، ولأنها معادلة يمكن التغيير في حدّيها كما نشاء ، مادام ذلك ضمن القواعد الرياضية (علـــم الرياضيات) ، والمعادلة الموسيقية في القصيدة تصوير للمعادلة النفسية ، فالدفقات النفسية المتلاحقة في النص والرؤى المـــتموجة حـــس موســـيقي ، وفي هذه الومضة كانت المعادلة الموســـيقية ، تـــناغم كلمتـــي (غادرتنـــي- عادتي) ، وكانت المعادلـــة النفسية ، دفق أول (زمن اللقاء- البارحة) دفق ثاني (كســـر العـــادة- بعدما غادرتني/ على غير عادتي..) ، دفق ثالث (الخوف من الإنطفاء- لم أقرب ، أشرب الماء ، خفت أن أنطفئ) ، ماذا أريد من هذه التشكيلات؟

بإظهار المعادلة الموسيقية/ النفسية.

تحـــريك ترتيـــب الجمـــل ، والكلمات ، لإظهار الدلائل الجمالية والنفسية.

هـــذه اللوحة إضافة لأنها تجريدية ، هي أيضاً سريالية ، لوحـــة يمكـــن أن تقـــرأها/ تشاهدها بأكثر من شكل/ بأكثر من وضعية. أدعوكم لقراءة هذه الومضة مرة أخرى.

إذا كـــان الــــنص عـــند أم الخير الباروني متنفساً للبوح والشـــدو ، فـــإن العمل لا يتم ليكون هذا البوح أو الشدو إلا من تشكيلات الصور التي يتركب منها النص ، ولأننا نقرأ الومضة الشعرية ، فإن الصور هنا تكون أعمق ، ونقرأ :

نص/ انتظار

أشرع نافذة الليل على مدائن الحلم ،
وأنتظر
يشيخ انتظاري
وفي الصباح الهرم
تسقط ملامحك من ذاكرتي
وينفرط الحلم في راحتي.

نص/ تمهيد بدايات الرحيل

صفير الريح
حداء حزين لقافلة الليلة السارية.
عيون غائمة
ورائحة السفر دوار للذاكرة
تنتحب الريح

هشيم الزجاج ،

صدى الزجاج المخبوء

جلـــيّ فـــي النصين السابقين ، اعتماد الشاعرة ، التدفق الشعوري ، في تتالي الجمل والتي جنحت بعضها للطول (وفي الصـــباح الهرم تسقط ملامحك من ذاكرتي ، وينفرط الحلم من راحتـــي) لتســـتوعب الدفقـــه الشعورية/ النفسية ، فأتى البناء عموديـــاً ، بمعـــنى أن تأتي مقاطع النص متتالية ، وهو الشكل البنائي الغالب على قصائد الشاعرة ، أم الخير الباروني ، وهي أيضـــاً ذكية في اختيار الكلمات ، مما يبعث فينا نشوتي التخيل/ الحلم والتلذذ بالنص.

في نص (تمهيد بدايات الرحيل)- أعتمد تشكيل الصور وتفعـــيلها كنوعٍ من التحريك ، كسراً لثباتها ، فهي تعتمد تركيز الصـــورة علـــى عنصرين ، وللموازنة يكون العنصر المشترك الثالـــث. العنصـــر الأول : تجرده الشاعرة إلا مما تريده منه ، فهـــي تكتفي من : الريح بالصفير (الصوت) ، السفر بالرائحة (البادرة) ، الزجاج بالهشيم (البقايا). العنصر الثاني مستقل ، العنصـــر الثالـــث المشترك بينهما ، وبشكلٍ أدق يربط العنصر الثاني بالأول.

الريح- الصفير - حداء- لقافلة الليل السارية.

السفر - رائحة- دوار - للذاكرة.

الزجاج- هشيم- صدى- لنور مصباح يخبؤ.

فكمــا في الصورة الأولى : كان الحداء هو ما يشترك فيه صـــفير الـــريح (صوت) وقافلة الليل السارية ، فمن طبع سائق الإبـــل أن يحدوها ليجدها في السير ، والليل موعد مع الريح التي فـــي هبوبها عبر المسافات صفير ، فكان صوت/ الحادي/ صوت الـــريح ، يشـــتركان فـــي فعـــل التصويت أو الإصاته (إصدار الصوت) ، وفي نص (انتظار) تسلك الشاعرة طريقاً آخر لرسم الصورة :

أشرع نافذة الليل على مدائن الحلم ، وأنتظر

وفي الصباح الهرم/ تسقط ملامحك من ذاكرتي ، وينفرط الحلم في راحتي.

إنها تستخدم الإيحاء ، إنه الفعل ودلالاته الإيجابية ، مكسبة الصورة بعداُ ثالثاً (الزمن) ، وجاءت الأفعال (أشرع- تسقط- ينفرط) ، في الصورة الأولى ما يفصل الحلم عن الليل إلا نافذة - وهذه الحقيقة- ، وهي نافذة الليل لأننا بالليل ندخل الحلم -العكس

غــير وارد بــتاتاً- ، وقالــت (أشـــرع) وهـــي بهذا ضربت عصفورين بحجر واحد :

العصــفور الأول : فتح نافذة الليل على الحلم ، العصفور الثانـــي (إيحائـــي) : الإبحـــار في عالم الحلم (أشرع- أرفع شراعي) ، وعندما تريد أن تركز المعنى تقول (ينفرط) الحلم والقصد هنا الانفراط التشتت والضياع.

هذه هي نصوص أم الخير الباروني ، الإنسانة ، روحها فـــي كـــل كلمة وكل جملة ، إنها ترسم نفسها بهذه النصوص ، ولأنهـــا قراءة لم أتبع تقنية معينة في كتابتها أو منهجا خاصا ، وحاولـــت قدر الإمكان أن أوجه قصدي فقط للومضة الشعرية ، وإن كـــان لـــم توضع -بعد- دراسة خاصة للومضة الشعرية ، فإن الشاعرة "أم الخير الباروني" دخلت هذا العالم باقتدار.

الخاتمة

هذا بعض الفيض ، أو هذه قراءة في فيض الفيض :

أنا امرأة الجليد والنار

تغتالني اللحظات الرتيبة

لغة الصمت/ أم الخير الباروني.

هوامش

1- (مـــباهج الرؤية) عنوان مقال.. مجلة الفصول الأربعة ، العدد 61/ الماء 1992.

2- خلـــيفة محمـــد التليســـي (قصـــيدة البيت الواحد) ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ط1/ 1983. ص9.

3- المصدر السابق. ص74.

نشرت هذه القراءة في العدد 3 من مجلة (شباب شباب)

ولقد فقدت بيانات النشر.

بناء الأنساق
الليل عذاب .. وأنساق العودة

وإن اعتبرنا أن بناء النص الشعري ظل محتفظاً بذات البناء القائم أو العمودي ، إلا أن تركيبه الداخلي يختلف في حديثه عما سبقه ، فالنص الحديث لم يعد يعتمد على على البناء التراتبي المقسم سلفاً خاصة في القصائد الشعرية القديمة من وقوف على الأطلال ، وذكر للرحلة وغيرها ، وحتى في عصور متأخرة عن ذلك ، ظهرت القصيدة بذات التراتبية لكنها اعتمدت ثلاثة تراتب يكون فيها النص مقسماً إلى : مقدمة ، متن ، خاتمة.. وهذا الحال ما صار ينسحب على القصائد ، حتى في الشكل الحديث للقصيد العربي المعتمد التفعيلة (الشعر الحر) ، جاءت النصوص على ذات الشاكلة ، لكنها فيما بعد تطورت فلقد أخذت نصوص السياب أبعاداً بنائية جديدة ، وإن ظلت قائمة أو عمودية النص الشعري قائمة.. في النص الحديث يختلف الأمر ، فحتى وإن كانت ثمة عمودية تعتمد تراتبية ما ، إلا أن أنساقاً من دوران النص ، والمقاطع الإحالية ، والومضة ، أوجدت أنساقاً وتشكيلات تشكيلية للنص الحديث ، مكنته من دخول عوالم جديدة ، معتمداً على وحدة فعل الحداثة في كل الفنون.

الليل عذاب.. في هذا النص للشاعر "خالد درويش" ، نجد أنفسنا أمام تراتبية إيحالية دائرة ، بمعنى أنها تكرر وحدة بنائية بالـــرجوع إلـــى نقطـــة في البداية ، وهذا يعود إلى خصوصية الـــنص فـــي تعامله مع اللحظة ، أو الزمن المقتطع[1] ، فالنص اتكـــاء على إقتطاعات زمنية متلاحقة ، بالرجوع بها إلى لحظة مبـــتدأ (مقتطعة أيضاً) ، وهي لحظة استظهار ، وبالعودة إلى موضـــوع (معادلـــة النص في النص التسعيني) ، نرى تعلق المقتطع الزمني بذات النص.. يقول "خالد درويش" ، مفتتحاً :

هل أنت صديقي؟
أحتاج لأن تثبت ذلك
هل أنت غريمي؟
أحتاج لأن أثبت ذلك
هل أنت حبيبي؟
يكفيني ذلك.

وبهـــذا المفتتح المستظهر ، تم القبض على العودة ، فهذا طلـــب استظهار يتطلب العودة إليه لاستجلاء الموقف ، بذا فإن المقـــتطعات الزمنية كانت دائمة العودة ، سامحة في كل عودة وابـــتداء بتغطية أكبر ، خروجاً من ذات النص طالبة البعد عن الركون في هذه النقطة :

فهل أسمع صوتاً وأحن؟ ، أكاد أجن
أيتها الذئبة..
أن كنت تنتظرين بقاياي
فإني محموم بقايا
أعذر كل الأشلاء.
أن تحتاج إلى موت رفيق ،
أو خنق صديق
فذاك بلاء
يا نهر الأشياء ما عدت لأسبح فيك
ما عدت لأرقد بين يديك في كل مساء

حـــتى وإن كـــان هـــناك تماس مباشر مع الموجودات في المـــنظومة الحياتية ، في هذا الانعكاس لغوغائية العلاقة ، وعدم جدواهـــا ، إلا أن النص يخرج عن أفقيه في هذا التماس بارتقاء الـــذات محققـــاً بعـــداً عمودياً ، يكون محور تقاطع النص ، أو الشـــاعر ، والأصح كليهما.. وهذا نجده واضحاً في تلاحق الدفق الشعوري أو النفسي في الجمل التي جاءت قصيرة متلاحقة ، في تـــتابع ســـريع يشي بصعود أو ارتقاء اللحظة ذات النص.. وفي لحظـــة أخـــرى نقـــبض فـــيها على نقطة وتشعب ومن ثم عود لالتقاء :

هذه أجنحة الله على صمتي
تكتم أنفاسي
وجنازير الحاضر في أعماقي
تقتل إحساسي
سأطير قريباً
ولم أشبع من صمتي
ولم أتذوق رحلة موتي
لم أعلم أن الوقت قريب جداً
لم ألحق أجمع أعضائي
فتناثر كل العمر
وتبعثرت الرقعة ،
وانتصبت أكفاني
تدق.. تدق.. تدق
تلملمني من جيب الوقت
تلفعني بالأرض
تدثرني بسماء بيضاء العين.

وإن كنا عولنا منذ البداية على البناء استقراءً للنص ، فإننا نكتشف عمق الدفق الشعوري أو النفسي في طول جملتي المقطع عند البداية وكأن هذه السعة مهيأة لتتشعب إلى :

جوع (لم أشبع من صمتي) ، اشتهاء (لم أتذوق رحلة موتـــي) ، غفلـــة (لم أعلم أن الوقت قريب) ، لتعود الشعب الــثلاثة (أو هـــذه السيرة الذاتية المنقسمة) ، متكونة من جديد ومنعقدة (وانتصبت أكفان/ تدق.. تدق.. تدق).

ويظل الشاعر "خالد درويش" متشبثاً بزمنه ، ولا يرضى حتى بضياع خيباته :

ويدخل رجل الميعاد
أبوس يديك تريث
مازلت أراجع دفتر أيامي
أبوس يديك تريث
مازالت في جعبة دنياك بقية أحلامي

فـــي هذا النص لا نحاول اكتشاف الجديد ، بقدر ما نعمل علـــى تقديـــم تجـــربة تحمل في داخلها الكثير من التميز ، فهذا الإصرار على الاكتفاء بالمتقتطعات الزمنية زاداً للتجربة ، يعد ملمحـــاً مهمـــاً في النص التسعيني ، هذا بالاتكاء على عشرية ســـابقة ، الغـــياب والجـــدب ملمحاها الأساسيان ، وهذا التميز لا ينسحب على النص التسعيني في بلادنا ، بل على التجربة في كـــل الوطـــن العربـــي ، إذا إن الـــنص التسعيني نص تعامل

بالواقعـــية ، أو تعامل بواقعية المجتمع مع الأشياء لذا لا يمكن فصل هذا الجيل عن نسيج المجتمع بكل انعكاساته ، وإن كانت معادلـــة الزمـــن تمـــثل اقتطاعاً ، فهي في تجارب أخرى تمثل الاغـــتراب والغـــربة ، والغياب والضياع ، وفي تجارب تمثل طغـــيان المؤسســـة فـــلا نلمس إلا زهواً بالنفس.. وهذه دعوة للقراءة من جديد.

هوامش :

1- معادلة الزمن في النص التسعيني/ صحيفة الجماهيرية ، العدد :3498 ، الأربعاء : 2001/10/3.

صحيفة الجماهيرية- العدد : 3515- 24-10-2001

طرابلسية عاشقة

عــندما تكتب المرأة تتحول الكتابة وسيلة للبوح ، وشكلاً دراميتيكــياً يمشـــهد واقعهـــا المعـــاش ، ومرآة عاكسة للمناخ الاجتماعي المعاش ، ونقاط التماس ومحيطها الخاص والعام... فهـــي عندما تمسك القلم ، تكتب ذاتها من مداد مواقعها الساخنة والباردة ، والتباين في الإيقاع الحياتي –والنفسي بشكلٍ خاص– ، فنقرأ حالة وتصويراً.

والشاعرات رغم قلتهن –حتى على مر التاريخ– ، كانت أشـــعارهن حـــالات ومشـــاهد خاصة ، تتماس أحياناً مع الحالة العامـــة ، ولنا أن نرى في شاعراتٍ مثل : الخنساء (وتجربتها في وفاة أخيها صخر) ، ليلى الأخيلية (وحبها توبة) ، المثال الجـــيد للحالـــة ، أو كشـــاعرات حديثات مثل : نازك الملائكة (وتجربتها في التجديد) ، غادة السمَّان (في تجربتها الخاصة المخـــتلطة) ، فوزيـــة شـــلابي (والـــنزوع للأشـــكال غـــير التقليدية)...الخ.

وفي مقالٍ نشرته بصحيفة الشط أوردت : فترة التجريب هـــذه أوجـــدت شـــاعرات تنافسن في البحث عن صيغ مختلفة

للكـــلام[1]... وأقـــول الآن : صيغ مختلفة للبوح ، وهنا أسجل حضور شاعرة بذاتها ، إنها (أسماء الطرابلسي) ، والتي سجل لها العدد 16 لسنة 1981 من مجلة الفصول الأربعة : أنا مغتبط جـــداً بميلاد هذه الكاتبة ، إنها تبشرني بأن الثورة خلقت جيلها الخالـــي من العقد ومن التشويه الاجتماعي والتعثر في السلوك الإنساني النظيف[2].. ولعل القصد من إيراد هذه الجملة وصل ، من أن للحالة العامة وتماسها مع ذات الشاعر/ الشاعرة ينعكس على النتاج الشعري ، ومن هذا كان التجربة الشعرية الحديثة ، القالب الأقدر على احتواء هذه الحالة الداخلية من الثورة.

عندما التقيتها المرة الأولى ، عادت لذهني قصائد قرأتها مـــتفرقة فـــي "الفصـــول الأربعة" (في العدد الخاص بالتجربة الشـــعرية) ، ومجلـــة "لا" ، وتركبت في ذهني صورة شاعرة أتقنت كتابة الهوى بطريقتها الخاصة.. ولنقرأ معاً :

فوق ملعب الورق الأبيض
تركت قلمي يركض وعنانه على عنقه
وعندما توقف
كان وجهك يبتسم لي.

وإن كانـــت الثورة تجربة أولى ، فالتجربة الشعرية الجديدة كانت الوعاء الأقدر ، من ذاته المتمردة على التقليد والرتابة ، على

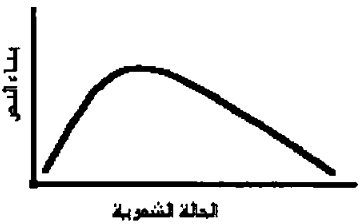
احــتواء الــثورة فــي/مــن القلــب. وإن كانت الشاعرة "أسماء الطرابلســي" ، تكتــب مــا اصطلح على تسميته بقصيدة النثر ، لا الشعر الحر باعتبار اعتماده تفعيلات البحور الخليلية- ، فإنها تكتــب نصــها متكئةً على رصيد معرفي أهلها بأن تكون صوتاً شــعرياً ممــيزاً في بلادنا. وتكون العاطفة التجربة الثانية ، التي قدمــت لــنا شاعرة يتأكد من يقرأ قصائدها ، رقة وعذوبة وغنى الروح التي تسكنها. ولندخل معاً عالماً شعرياً خاصاً وغنياً.

رغــم خصوصية التجربة الشعرية للشاعرة ، واقتصارها على ذاتها وهو ، إلا أن النص الشعري يشي بغنىً وتدفقٍ يعكس غنى هذه التجربة ، واتساع رؤيتها داخلياً على ذاتين.

نص/ ابتعد... نقترب[3].

دعني أصيغ تسمية جديدة
لقوة غامضة.. شدتني إليك
في أول مرة رأيتك
دعتني كي لا أرتاب
في أنني عرفتك ،
من قبل أن أعرفك!

يعـــتمد نـــص الشـــاعرة "أسماء الطرابلسي" على التدفق الشـــعوري ، أو الحالة الشعرية ، والتي تتضح واضحةً في أن جـــزءاً كبيراً من نصوصها الشعرية جاء قصيراً أقرب للومضة الشعرية ، وإن كان البعض ينتمي للومضة الشعرية ، بنائيًّاً يأتي الـــنص عمودي/ قائم البناء وذلك كما سلف البيان لتدفق الحالة الشـــعرية تواتراً ، لا تنويعاً على الحالة الشعرية ، والتي تأخذ بعدها الأفقي على بناء النص مانحةً إيَّاه بعداً ثانياً ، وهذه الميزة تحســـب علامة كاملة للشاعرة والنص المستشهد به أعلاه ، جـــاء فـــي خمس فقرات يجمعها خط واحد ، وعلى هذا الخط الواحد تعامدت خمسة خطوط تعبر عن الحالة الشعرية الخاصة بكل مقطع. وأوضح قصدي في الشكل التالي :



شكل (1)- العلاقة بين بناء النص (حال كونه عمودي/قائم البناء) والحالة الشعرية للنص.

والحالـــة الشـــعرية تأخذ ذات الشكل ، في كونها تبدأ من نقطـــة ، وتنتهـــي عند نقطة ، وبينهما تتصاعد الحالة وتتوتر ،

وفـــي هـــذا المنحـــنى تتمازج الكلمات لغة ، وتناسق والتناغم موسيقة ، لتعطي في النهاية الشكل العام للنص.

نص/ نهايـة.. أم.. بدايـة؟

ها أنا أتحرر من جسدٍ ليس لي
يشبهني
ولا أكونه
أراه مسجى.. يلتف حوله أحبابي
يبكوني بحرقة تعذبني
أخاطبهم فلا يسمعونني
أقترب منهم فلا يرونني
أدير يدي فتخترقهم
ما الذي يحدث لي؟..

يمـــتد هذا النص لستة مقاطع ، وفي هذا المقطع الأول تبدأ الحالـــة من استعداد وتنتهي بسؤال ، والشاعرة بهذا الأسلوب من الـــبداية والنهاية ، تضع فلسفتها الخاصة ، أو أن صح التعبير عنه رؤيـــا ، فـــلا نهاية بدون نهاية ، حتى وإن كانت البداية من نقطة مجهولـــة (هـــا أنا أتحرر من جسد ليس لي) وبهذا تأتي لغة الشـــاعرة سهلة سلسة ، تكتفي بما حملت فلا تسعى وراء الإبهار

اللفظي ، وصيغ الصدمة السمعية.

نص/ ماما خديجة

وكأن الفقد "حذاء سندريلا" ،
الذي لا يليق بسواي
أفتقدك...
وأحبابي القلائل
ممن سرقهم الموت
وكل الكثرة ،
ممن سرقتهم الحياة.

هـنا تكتفـي اللغة بذاتها ، بعيداً عن السعي وراء اللفظ والصيغة للتعبير ، إنها لغة تؤكد مخزوناً معرفياً واثقاً من ذاته ، فـأتى تعبـيره صدمة في بساطته ، وقوة في وصوله السريع ، وصعوبة في مجاراته.

نص[4].

لا تقترب

أجلس بعيداً ولا تقترب

كي أكون قادرة على التنفس بصوت عادي.

بعداً بصرياً يضاف لنص الشاعرة ، في القدرة على خلق صــورة ولمــس عناصرها ، فنحن بكل سهولة نستطيع تقدير المســافة اللازمة للتنفس بصوت عادي ، أو أن نقدر حجم هذا الاعتراف :

نص[5].

كان في حياتي

صوتاً يغرد

صار غيابه

سوطاً يجلد

فـــي هــذه الومضة (التي اكتفت بجملتيها) ترسم اللغة بسلاســتها ، صورة الانتظار الذي كان فرحاً.. ولاحظوا كيف صُنعت الصورة نفسها من هذه المقابلات :

1. مقابلة زمنية بين : كان – صار
2. مقبلة فعلية بين : صوت   سوط
3. مقابلة حالية بين : يغرد   يجلد

نص/ كنت لي.

لم أسرق ، أو أطلب الكثير
ألا يحق لي امتلاك حلم صغيرٌ صغيرْ
إلى الأبد ،
لا لوقت قصيرٍ قصيرْ
نعم : أمتلك
لا : أستعيرْ

وراقبوا هنا أيضاً الاعتماد على وقع الألفاظ (كثير – صغير – قصير – أستعير) في صنع شكلاً موسيقياً هرمياً ، يبدأ من نقطة منخفضة (لم أسرق) يرتفع في صرخة الطلب (لا لوقت قصيرٍ قصيرْ) ويعاود النزول من (نعم أمتلك.. لا أستعير).

رغم خصوصية وذاتية تجربة "أسماء الطرابلسي" ، إلا أنها عكست من خلالها تماسها مع العام واتصالها بالحياة وهمومها.

وأســجل هنا أن تجربة الشاعرات في بلادنا تشهد تميزاً في كون كل تجربة تصنع ذاتها ، من تميزها ، وبحثها.. فتتفرد التجارب وتستقل كلٌ بذاتها ، ولعلي أعيد هذا لقلة الشاعرات في بلادنــا ، هذه التجربة التي تحتاج الكثير من العناية والمتابعة ، حــتى لا نفقدهــن ، كمــا حدث وأن فقدنا شاعرة فيلسوفة هي "فوزية شلابي" ، وأخرى شابة متطلعة هي "سميرة المبروك".

وأختم بهذا :

نص/ مشاهد من ذاكرة طفولته

(إلى الطفل الهرم... الذي أحب)..

من بعيد

تبدو أمواج الرؤوس المتلاطمة ،

يتأرجح في مقدمتها ذلك المختنق كنعش

الدافئ كصدر أم.. المنحني كظهر حمار

تتلقفه الأكتاف.. تشيعه النبرات الحزينة

وهو يلاحق الركب حيناً.. ويسبقه أحياناً

***

بعد آذان العصر

يحفل (جبل السكر) بالوجوه الحزينة ،

والصناديق المغطاة بالجرود والأردية الملونة
ثمة صغير يشبهه يهيل تراب الوداع ،
ويخبئ جمرة الحزن في قلبه
قبل المغرب..
تعود الصناديق الفارغة ،
مهيأة لشحن آخر.. عصر الغد.
***

من بعيد يبدو..
الكفيف بثيابه المهترئة ، ملاصقاً للجدار
مردداً عرضه اليومي لقراءاته الخاطئة
رافعاً رأسه ، مغمضاً عينيه بقوة
باحثاً عن الطريق بعصا تقوده
وعندما تفرغ المقبرة من الناس
لتمتلئ صمتاً.. ووحشة
يفتح عينيه على اتساعهما.. ويعد نقوده.
***

بعد المغرب
امرأة مسرعة.. تطمس الأشواك آثار قدميها المشققتين.
نسيت صرَّة صغيرة قرب قبر منسي

بفضول طفولي يفتحها

:(تعويذة لشيطان آدمي ، خصلة شعر ، أشياء غامضة)

لا يدري فضوله ، بأنه أبطل تحقيق الأمنية البغيضة.

***

في الصباح تحت التوتة الكبيرة

ينصب الصغير فخاخه للعصافير المحلقة في السماء

اللاقطة لدود الأرض

والعجوز الحفار يغني ويحفر ،

حفر المساءات الآتية

يزرع فيها ما ينتج دوداً طازجاً في المواسم القادمة.

هامش :

1. (كـــيف تكلمـــت..؟). صحيفة الشط-العدد 494- الثلاثاء الموافق 12-10-1999.
2. (من مفكرة عاشقة).. الفصول الأربعة.. العدد 16- السنة الرابعة- ديسمبر/الكانون 1981.
3. (ابـــتعد... نقـــترب). صحيفة الجماهيرية-العدد 2950- الأربعاء الموافق 25-12-1999.
4. (من مفكرة عاشقة).. الفصول الأربعة.
5. المرجع السابق.

صحيفة الجماهيرية- العدد :2963- 12.01.2000

مفصل الاستدعاء.. حكاية الجندي والأطفال
للصديق/ ربيع شرير

تتعامل الحداثة مع الشعر/ أو العكس ، ناحية الكشف عن إمكانيات النص ، وقدرته على التآلف أكثر مع الواقع الذي يحيا فيه ، وهي الحقيقة التي تشي بها موازاة النص للواقع أو للحياة المعـــاش ، فالنمطية والوضوح ، ومجاز القول ، وإيقاعية هزج الناقة ، وخبب الفرس ، أنتجت ذاته في نمطية الشعري العربي القديم ، وهكذا للقفز بالمعنى أكثر فيما تلى من عصور. وعندما تغلبـــت الآلـــة ، وصار الإيقاع أسرعُ من اللحاق به ، وتحولت الملكـــة من الحفظ إلى التداول البصري (القراءة) ، كان لابد للنص أن يقدم كل هذا المنجز ، أن يوازي كل الأحداث ، وحال أن الواقع لا يشي بمكنوناته ، وأحياناً يخاتل الصدق في بياناته ، كـــان على الشعر أن يراوغ ، وأن يغوص للداخل ، وأن يكتب التوازي بمعنى الدال.

لـــذا لـــم يكـــن مـــن المهم أن يكون النص وِحْدة ، وحتى الموضوع لم يعد مهماً ، فالاستدراكات والاستدعاءات التي يقدمها الـــنص فـــي نسيجه الأساسي تستطيع أن تغطي مساحة النص ، لنكتشف أن الزمن الذي كان يشغل الحيز الأكبر في النص القديم

أو التقلـيدي ، لــم يعــد مُعوّلاً عليه في النص الحديث ، فالزمن يتســرب ، ويندا ح ، وينحاز ، يغدو النص مجموعة ، أقرب إلى التشــتت منها إلى الوحدة ، أو لاحتمال أن يحمل النص الأكثر ، وأن يعــود فــي لحظــته التي يريد إلى نقطة خارج النص (أو داخلــه) ، من باب الاستدراك أو الاستدعاء ، هو نقطة مفصل فــي عملــية إنتاج النص ، وهي تطرح الجانب المهم في العملية الإنتاجية للنص ، كونها الحالة المسيطرة عند الكتابة.

إن هــذا المفصل ، أو حالة الاستدراك/الاستدعاء ، إنما هــي حالــة انفصـــال وقتــي ، عــن زمن الكتابة ، أو الزمن الإنتاجــي ، للــرجوع والاستحضار ، هذا الفصل لا يأتي عن الحالــة ، بقدر ما يكون شطحاً في أطوارها ، وتجاوزاً ومقاومة للدفق الذي تدخل به ، فيتطلب هذا الخضم التعلق بما يمكنه من التــنفس ، فــي هذه الفوْرة الطاغية ، فلا يعود من الضروري إحكــام الرابط الزمني ، فهو معدوم ، ولا يحتاج النظم ، يقول "بودلير" : (الحداثة زمن يتفتت) ، أما ما بعد الحداثة : (هي حالة من فقدان المركزية ، ومن التشعب ، نُساق فيها من مكان إلــى مكان ، عبر سلسلة متصلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة تجذبنا صرخة الدال المجنون) كما يقول "هيبدايج".

ولمــزيد التشتت فإن رغبة الإنشاء (الإنشاء كتابة) في

النص تكون الاستجابة الطبيعية لهذا الدفق ، أو لهذه الغواية[1] ، التـــي تشـــد الشاعر لفضاءاتها ، لمزيد من التشتت والتشظي ، حـــتى لـــيغدو الزمـــن في هذه العملية (الإنشائية) ، أزماناً أو فترات زمنية مستقطعة ، فتتعدد الفضاءات في النص ، ويتباين الإيقـــاع ، وتختلف الأصوات وتتعارض ، فلا نكاد نقبض على وحدة في هذا كله ، إلا الذات ، ولأن الحداثة صنو الذات ، فإنها ستكون الصوت الأقوى ، صورة النص.

وفـــي نـــص "غَـــزَل" للشاعر/ مفتاح العماري ، نستطيع قـــراءة كل مستويات التقاطع والتباين والاختلاف ، ونستطيع أن نكتشف مفصل الاستدعاء ، يقول :

مغرورتان

لأن الحرية بيتي ، الذي فيه كل شيء

عدا السقف ، والمدفأة..

مرّة

حين عاد الجندي

ولم يجد حطباً في المدفأة

أحرق حذاءه الثقيل ،

ونام..

فـــي دراسته عن "أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا" يقـــول الأستاذ/ جميل حمادة : (إذا أردنا أن نتحدث عن وحدة موضــــوعية في النص ، وجدنا أن هذه الوحدة الموضوعية في مقطوعة "غزل" مفقودة ، خاصة عندما يقول الشاعر : .)[2] ويورد المقطع السابق ، وإن كنت لا أرى داعياً للبحث في نص حديـــث عـــن وحـــدة موضـــوعية.. (نحن نتكلم لا لكي نكون مفهومين ، بل لذواتنا الداخلية) وباستيعابنا لمقولة "آرتو" هذه ، فإننا لن نحتاج لمناهج موضوعية لقراءة النص الحديث بقدر ما نحـــتاج ذاتاً قادرة على الغوص في ذات النص/ذات الشاعر ، ففـــي نـــص "العماري" أكثر من أفق تصنعه الدّفقة الشعورية ، تـــتدافع فيها المستويات الدلالية وتتقاطع ، وتتداعى توالياً ، من باب الوجد (**عيناك مشية قمرٍ سكران**) ، ليكون مفتتح الدلالة المشـــية ، وعملية المشي ، والتي تتكرر في النص ثماني مرات بحســـاب واحـــدة "سير" ، كذلك تتردد أدوات المسير "الحذاء" ، كذلـــك "قامة" وهي الواجهة التي لابد للجندي حال مسيره.. إننا نـــتعلق فـــي هـــذا النص في مقاربتي "المشية" و"القامة" ، فكما تكشف المشية عن حالة ، تكشف القامة عن تضاريس :

قامتان لمشية الفاكهة

أينما يذهب صدرك

ينسحب المعنى بعيداً

تاركاً إمبراطوريته

مرتعاً للشعراء وحدهم

ولأن الحديث يتركز في هذا النص حول المفصل الاستدعائي ، عملية الاستدعاء التي يقوم بها النص ، عاكساً بها أمد هذه الذات وتاريخها الشخصي ، في مفصلين يتجه النص لاستدعاء حالتين هما : قصة الجندي الذي يتدفأ بحذائه ، وقصة الأطفال الثلاثة ، نسل الحبر النظيف.

وفي سياق النص يمكننا أن نقرأ دلالة هذا الاستدعاء ، إذ اعتباطية الكتابة (أو غوايتها) هي المنتج الفعلي لمثل هذه العملية ، كذلك إمكانية الإنشاء (والسرد في مقاربة ممكنة) ، تمكن من مجاورة أكثر من مستوى في النص ، كذلك مد الزمن في إبعادٍ يكتشف أنه تبدد فيها وتشظى ، إن هذه المفاصل لا تقدم واقعاً كما هو ، بقدر ما توازي حالة بكامل انعكاساتها ، وتخرج بها خارج حالتها ، بإمكان قراءتها أو تلقيها ، وهذا المفصل هو نوع من الاكتظاظ الذي يقدمه النص الحديث ويطلّعُ به على المتلقي ، فهو من ناحية زخم ، ومن ناحية أخرى قذف في وجْه.

وإن كنا في (المتن وغواية النص) قد ناقشنا الغواية المتبادلة بين النص والشاعر ، كونها عملية تفاعل تجعل من

الـــنص قـــابلاً للتشكل ، حيث المتن قادراً على استيعاب كل ما صـــعد إليه الشاعر حال الغوايات ، وهنا نركن إلى أحد آليات الغوايـــة وهـــي (مفصــــل الاستدعاء) حيث يمنح المتن هذه المساعد للعودة للخلف ، والعودة لذات المسير ، وتكون محصلة العملـــية التفاعلية هذه نصاً موازياً ، وعملاً لا يحتاج إلى أكثر من قراءة ، لأن كل موازاة لــــه ، هي عملية قراءة والعكس.

وإن كـــان حديث الليل حول هذا النص جرني والصديق الشـــاعر"ربيع شرير" ، للحديث عن تجاوزات النص الحديث ، والقبض على حاجات الشاعر ، فإن ذات الحديث كان قد اقترب أكـــثر من محاولة ترجمة شكل الحداثة ، في محاولة استقصائية وإحصـــائية لمعانـــي الحداثـــة ذاتها ، حيث كان الشعر في هذه العملـــية موازاة وتجاور ، لا تقاطع ، لأنه ليس من عمل الذات (الشـــاعرة خاصـــة) البحث في العلوم للوقوع على تفسيرات منطقـــية ، بل إن هم هذه الذات هو "التجربة" واستجلاء مناطق الســـخونة فـــي الواقـــع ، لتكون هناك أيضاً حياة بكل إبعادها موازية للحياة المطروحة..

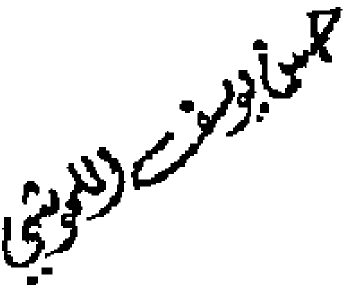
هوامش :

1- راجـــع (المتن وغواية النص) مقال.. صحيفة الجماهيرية ، العدد : 3634/ 15-2002/03/16

2- مجلة الفصول الأربعة.. العدد :74 ، ديسمبر/1993..

3- ربمـــا يكـــون هذا هو الشكل الأكثر مقاربة للعملية الاستدعائية التي يقوم بها النص ، وهو مصطلح أدعي بخصوصيته.

صحيفة الجماهيرية- العدد :3802- 27-2002/09/28



مقامة الوقت

ثلاث مقامات للوقت ، هل اعتبره رداً ، أم تأكيداً.. لكني في البداية أود تسجيل اعتذار للشاعرة "سميرة البوزيدي" ، لخطأي في اسمها في مقالة (الومضة الشعرية) ، ولأنها قبلت الأسف مشكورة ، أبدأ الموضوع.

وحيث إن التجربة الشابة مازلت لا تريد المغادرة تحت مسماها (التسعيني) ، وتقدم في كل يوم جديدها مؤكدة تجربتها وقوة صوتها ، تأتي (ثلاث مقامات للوقت). ففي هذه المقامة ترصد الشاعرة الوقت في ثلاث حالات ، حقيقية ، مستعينة في ذلك بكل رصيدها ، بكل التجربة في تقديم هذا النص.

يقول الصديق الشاعر "د.شاكر لعيبي" : (علينا أن نثبت هنا أن الحد بين الشعر والنثر يقع ، بالنسبة لنا ، في خلق الاستعارة الطرية الجديدة ، وشحنها بالمعنى الفريد. الاستعارة إذن هي لبُّ الشعر كنص أدبي مكتوب ، ولا نتكلم عن (الشعرية) التي قد تحضر مثلاً في الأنواع الروائية والبصرية) ، وحتى وإن قرأنا هذا المقطع حداثوياً ، نخلص إلى نفس النتيجة ، فالتجربة الحديثة (خاصة عربياً) وهي

تـــتخلى عـــن المقومـــات الشكلانية كالوزن شطري البيت ، أو التفعـــيلة فـــيما بعـــد ، كان لابد لها من تقديم ما ترتكز عليه ، فعمـــدت إلـــى صنع مشهديتها الخاصة ، أو دلالتها الخاصة ، والتي قدمتها البلاغة العربية قبلاً باسم (الاستعارة والمجاز) ، والتـــي لـــم تعـــاود دراستها من منظور حديث ، وظلت حبيسة رؤيتها القديمة :

متسارعاً في بطنه

وكاذباً يعدنا بالغد الذي لا نرجوه

وبأسمال رثة ، يباغت حناننا

فلا يجد إلاّ النهرّ

من على أبوابنا الموصدة سلفاً

وقتٌ ردئ

يقايض أعمارنا بالفراغ

فنتلقفه باللهفات الفارغة أيضاً..

هـــنا نخـــرج عـــن مجـــرد الصورة الاعتيادية أو مجرد الاســتعارة أو المجـــاز العادي ، إذ يأتي المجاز هنا إرسالاً على

الوقـــت ، هذا أولاً ، ثم غايتنا ألا وهي صورة اليومي الموشاة ، أو صورة اليومي المزخرفة ، هذا يعني أن تأثيثاً أنثوياً تدخل في إعادة مشهدة الملتقط برؤية أكثر عناية وبعيداً عن خدش الحقيقة :

مشغولاً بتفاهات شتى

يمضي مرتبكاً ببعضه

محشوراً في الزوايا الضيقة

من الغفلات

يتلـــبس الآنســـنة صـــورة ، ويتحول الوقت المهدر في الوقوف على النواصي ، والمناوشات والتحرش ، إلى كيان ، إذ يتم تجريده عن حلوله في الآخرين إلى حلول خاص مستقل في كـــيانه ، يمارس ذات الأفعال ، لكنه يضيق بهذا الحلول المحدد فـــي الأنسنة ، فيهرب إلى الحلول في الأشياء فيكون : كؤوس المشـــاريب في المقاهي ، الخوض في الشوارع ، الفقيد الذي لم يـــنعى ، المنتهي في الساعات المفروضة ، وفي شاشات البث ، والمهدور في المواعيد ، في الطقوس الاجتماعية :

المقامة ثانية :

كأس يضيق بالفراغ الذي نترعه بالملل

ثم نصرخ من الضجر

هو التلهي

نركله على أرصفة الخواء

ونحن نصفر للحياة بمرحٍ بليد

المقامة ثالثة :

الوقت الموقوت على ساعات

انتحرت عقاربها غيظاً

الغائب عن مدار اهتمامنا

والحاضر بكسل دائم

والمُحّدق في شاشات التفاهة بنهم

المرصود عبثاً ، للمواعيد المتأخرة

واللاهث خلف بطء مواقيتنا الشاحبة

تأثيث أنثوي بهيج ، وخروج عن قبح الحقيقة إلى مشهدة أكثر تهذيباً ، وهذا التأثيث نلمسه في نصوص الشاعرة "سميرة البوزيدي" ، خاصة فيما يختص بالملامسة المباشرة مع الموجودات والمحيط ، في إعادة مشهدة (عملية مونتاج) ، متمكنة في ذلك من كتابة نص خاص ، وبجمع كل المتغيرات ونتائجها ، نكتشف أن إمكانات النص الحديث لا تقف عن الحدود الشكلانية ، لتتعداها إلى الدخول بالتجربة إلى عوالم اللغة ، والرؤية ، والدلالة ، وفي (ثلاث مقامات للوقت) ، مكنت الصورة الثلاثية من القبض على الوقت في التعامل اليومي الخاص والعام ، وتطوره من الخروج من الفردية إلى الجماعة ورصده. وأعتقد (بل أجزم) أن التجربة الشابة (التسعينية) التي لا تريد الغياب ، تؤكد قوة صوتها ، وإمكانيات تجربتها وتنوع صوتها ، ونضوج تجربتها ، وأن هذه المجموعة التسعينية صوت متميز استطاع الاستفادة المباشرة من محيطة المحدود داخلياً ، والمفتوح عربياً ، والمنفتح عالمياً.. وهذه دعوة جديدة للقراءة والتأكد.

صحيفة الجماهيرية- العدد :3534- 14-11-2001

الفهرس

العنوان	رقم الصفحة

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

تنفيذ الطباعة والتجهيزات الطباعية
دار قباء الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة
جمهورية مصر العربية
16 عمارات العبور - شارع صلاح سالم - مدينة نصر
تليفاكس 02/22621365 - محمول 0123140315
modern_qubaa@hotmail.com E-mail



يقدّم مجلس الثقافة العام للقارئ الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة ، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً ، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام